



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

PROGRAMA DE DOCTORADO *PROYECTOS DE PINTURA*

TESIS DOCTORAL

**REFLEJOS DE SAN ANTONIO: ANÁLISIS DE LA
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN SALVADOR DE
BAHIA COMO AGENTE MANTENEDOR DE UNA
TRADICIÓN.**

Dirigido por: **Dr. José Galindo Gálvez**

Presentado por: **Luiz Mario Costa Freire**

Valencia - España

Julio 2015



FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS



DEPARTAMENTO DE PINTURA

REFLEJOS DE SAN ANTONIO: ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN SALVADOR DE BAHIA COMO AGENTE MANTENEDOR DE UNA TRADICIÓN.

Trabajo presentado como requisito parcial para evaluación del proceso de investigación del doctorando Luiz Mario Costa Freire ante el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.

Dirigido por: **Dr. José Galindo Gálvez**

Presentado por: **Luiz Mario Costa Freire**

Valencia - España

Julio 2015

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mi madre, Clarice Costa Freire (*in memoriam*), por valorizar las fiestas populares bahianas e insistir en despertar en mí el interés hacia las Trecenas de San Antonio;

A Nilton Mario de Miranda Freire (*in memoriam*), mi padre, que no vacilaba en llevar a sus tres hijos en el coche para recorrer carreteras con el fin de conocer nuevos mundos. De estos ejemplos heredé gusto y coraje;

A Lorena de Oliveira Freitas Freire que, por tener también el gen festero y aventurero del gusto de recorrer carreteras, se convirtió desde la infancia en compañera incondicional para la realización de este trabajo.

Agradecimientos

Al Profesor Doctor José Galindo Gálvez, por permitirme seguir la ruta académica sin impedir que el espíritu del artista comandase. Sin su experiencia puntual y valiosa orientación, este trabajo no sería posible;

A los profesores José Luís Cueto Lominchar, María José Martínez de Pisón Ramón, Joaquín Aldas Ruiz, Juan Bautista Peiró López, Elena Edith Monleón Paradas, Luis Armand Buendía, Guillermo Aymerich Goyanes, Maribel Domenech, Emilio Martínez Arroyo, Evaristo Navarro, Miguel Molina Alarcón y a los colegas y amigos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, por enseñarme nuevos y creativos horizontes para el desarrollo de la investigación en arte.

Igualmente agradezco a los compañeros, profesores, funcionarios, alumnos y demás personas de la comunidad de la *Escola de Belas Artes* y de la *Universidade Federal da Bahia*, por el apoyo y la complicidad en las casi dos décadas de realización de las exposiciones *Antônio! Tempo, Amor & Tradição*.

Agradecimientos especiales a toda mi familia: hermanos de sangre y/o de corazón –brasileños de nacimiento o de opción- artistas de profesión o afinidad, colaboradores y demás personas que directa o indirectamente, con fe en el santo o en el arte, a través de sus testimonios comentarios, reseñas, críticas, imágenes, miradas y sonrisas, me revelaron que con perseverancia, los sueños se vuelven realidad. Ejemplo de esto: lo

que juntos compilamos sobre las Trecenas de San Antonio en Bahía.

En fin, como son muchos a quienes debo expresar mi gratitud y como sabemos que la mayoría, por justa razón, ya está citada en los capítulos de este trabajo, les rogamos que consulten en los archivos adjuntos la lista de nombres que así lo indica. Sin embargo, como somos seres falibles, disculpas anticipadas quedan aquí depositadas por alguna eventual omisión.

S.A.T.G.

“La vida es un camino de sombras y luces. Lo importante es que si sepa vitalizar las sombras y aprovechar la luz.”

Henri Bergson

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo presentar un análisis de la producción artística desarrollada en *Bahia* para las fiestas en honor a San Antonio. Diferentes de las prácticas litúrgicas de las iglesias, estas acciones han resistido a la *espectacularización* cultural mediática al ser realizadas en el ámbito doméstico.

Para conocer su origen, su evolución, su expansión y los factores que en algunas ocasiones limitaron su práctica, realizamos las exposiciones *Antonio! Tempo, Amor & Tradição* durante casi dos décadas. Estas acciones, a través de las obras presentadas por los artistas sumadas a la producción personal desarrollada en taller, contribuyeron a la recopilación de información y recuperación de la tradición.

Aunque el hito geográfico de la investigación se encuentra en Salvador, Bahía – Brasil, otros aspectos festivos observados en Portugal y España también proporcionaron apoyo analítico para el desarrollo del trabajo. Elementos simbólicos pertenecientes a otras religiones, como el *Candomblé* africano, también participaron en esta investigación teniendo en cuenta los enfoques sincréticos entre San Antonio y el *Orixá Ogun* practicados en *Bahia*.

Palabras claves: San Antonio, arte, historia, religión, fiesta.

Resum

El present treball té com a objectiu presentar una anàlisi de la producció artística desenvolupada en *Bahia* per a les festes en honor a Sant Antonio. Diferents de les pràctiques litúrgiques de les esglésies, aquestes accions han resistit a la *espectacularización* cultural mediàtica en ser realitzades en l'àmbit domèstic.

Per a conèixer el seu origen, la seua evolució, la seua expansió i els factors que en algunes ocasions van limitar la seua pràctica, realitzem les exposicions *Antonio! Tempo, Amor & Tradição* durant quasi dues dècades. Aquestes accions, a través de les obres presentades pels artistes sumades a la producció personal desenvolupada en taller, van contribuir a la recopilació d'informació i recuperació de la tradició.

Encara que la fita geogràfica de la recerca es troba en Salvador, Bahia – Brasil, altres aspectes festius observats a Portugal i Espanya també van proporcionar suport analític per al desenvolupament del treball. Elements simbòlics pertanyents a altres religions, com el *Candomblé* africà, també van participar en aquesta recerca tenint en compte els enfocaments sincrètics entre Sant Antonio i el *Orixá Ogun* practicats en *Bahia*.

Paraules claus: Sant Antonio, art, història, religió, festa.

Abstract

The aim of this work is to present an analysis of the artistic production developed in *Bahia* for the festivities in honor of St. Anthony. Different from the liturgical practices of churches, these domestically made actions have acquired characteristics that resisted the cultural spectacle of the alienating media.

To know its origin, evolution, expansion and the factors that occasionally restricted their practices, we have been conducting the exhibitions "*Antonio! Tempo, Amor & Tradição*" for almost two decades. The artistic expressions, presented in these exhibitions and personal production developed in "atelier improved data collection and rescue the tradition.

Despite the geographical frame of the research is *Salvador, Bahia - Brasil*, other festive aspects observed in Portugal and Spain also support the analytical development of this work. Other symbolic elements of religions, such as the African *Candomblé* were also inserted in this research considering the syncretic approach between St. Anthony to the *Orixá Ogun* in *Bahia*.

Key- Words: St. Anthony, art, history, religion, festivities.

Resumo

O presente trabalho objetiva apresentar uma análise da produção artística desenvolvida na Bahia para as festas em louvor a Santo Antônio. Diferentes das práticas litúrgicas das igrejas, essas ações têm resistido à *espetacularização* cultural midiática por serem realizadas no âmbito doméstico.

Para conhecer-se sua origem, sua evolução, sua expansão e os fatores que ocasionalmente restringiram sua prática, realizamos as exposições “Antônio! Tempo, Amor & Tradição” ao longo de quase duas décadas. Essas ações, a partir das poéticas apresentadas pelos artistas e somadas à produção pessoal desenvolvida em atelier, contribuíram para coleta de informações e resgate da tradição.

Ainda que o marco geográfico da pesquisa esteja situado em Salvador, Bahia – Brasil, aspectos festivos observados em Portugal e Espanha também serviram de apoio analítico ao desenvolvimento do trabalho. Elementos simbólicos pertinentes a outras religiões, como o Candomblé Africano, também foram inseridos nessa pesquisa considerando as aproximações sincréticas entre Santo Antônio e o Orixá Ogum praticadas na Bahia.

Palavras chaves: Santo Antônio, arte, história, religião, festa.

ÍNDICE

Introducción	15
PARTE I: santos, hogar y tradición.	37
Capítulo 1. Sombras y reflejos de San Antonio	39
1.1. Sombras del hombre hasta el santo	40
1.2. Sombras del hombre	43
1.3. Reflejos del santo	56
1.4. La iconografía de San Antonio	60
1.5. San Antonio Milagrero	70
Capítulo 2. Otro Antonio anterior	79
2.1. Cruces y aproximaciones entre San Antonio y San Antonio Abad	81
2.1.1. La Orden de San Antonio Abad	89
2.1.2. La iconografía de San Antonio Abad	93
2.1.3. Las tentaciones en la literatura romántica	106
2.2. El Abad en las fiestas de la Península Ibérica	113
2.2.1. Los animales bajo la protección del Abad	121
2.2.2. Fuego y pasión bajo la protección de los <i>Antonios</i>	124
Capítulo 3. San Antonio en el Nuevo Continente	135
3.1. San Antonio en la ciudad de Salvador de Bahía	135
3.2. San Antonio soldado	144
3.3. La trecena festiva para San Antonio en la casa bahiana	154
3.3.1. La comida y el baile de San Antonio	162
3.3.2. Simpatías y deseos bajo la protección de San Antonio	168
3.3.3. Aspectos sincréticos en las fiestas de San Antonio	174

PARTE II: arte, acciones colectivas y poéticas	189
Capítulo 4. Las Exposiciones <i>Antônio! Tempo, Amor & Tradição</i>	191
4.1. El concepto del espacio expositivo	196
4.2. El dialogo estético entre espacio expositivo, obras colectivas y público	211
4.2.1. Revisando el cajón de la memoria de los mayores	216
4.2.2. Los niños como futuro de la tradición	231
4.2.3. El canto coral improvisado	239
4.2.4. La decoración en la mesa de la merienda	247
4.3. Una posible taxonomía de los altares	255
4.3.1. Pintura y escultura: entre lo bidimensional y lo tridimensional	258
4.3.2. Las obras multidisciplinares	281
4.4. Más allá de las exposiciones <i>Antônio! Tempo, Amor & Tradição</i>	308
4.4.1. La influencia de las exposiciones	308
4.4.2. Espacios de la ciudad ocupados por la Trecena	318
4.4.3. Otras manifestaciones de San Antonio	325
Capítulo 5. San Antonio en Itapagipe	335
5.1. Después de la recuperación de las Trecenas	338
5.2. Itapagipe como marco geográfico de la investigación	343
5.2.1. La imagen de la ciudad para la mirada extranjera	349
5.2.2. El desarrollo industrial en Itapagipe	352
5.3. El imagen del santo en la fachada de la casa como invitación a la tradición	359
5.4. Las casas visitadas	367
5.5. Aspectos simbólicos en los altares	387

PARTE III: tradición, recorridos y producción.	396
Capítulo 6. Las exposiciones individuales como experiencia vital	397
6.1. <i>Antônio Artista</i>	397
6.2. La Trecena de San Antonio en Valencia	415
6.3. Volviendo a casa	418
6.4. Viviendo la Trecena de San Antonio en su origen	446
Conclusiones	487
Bibliografía	506
Sites Visitados	515
Anexos	517

Introducción

La mirada crítica y el prejuicio ante el decorado de la casa de la vecina de Doña Clarice Costa Freire, totalmente aderezada para la treceña de San Antonio, a finales de los años 80, se sobreentendían en los comentarios: “—Es una fiesta linda, hijo mío”... R: “— ¡Qué va, madre, eso es cosa de intelectual!”. Los años pasaban con la misma cantinela, seguida del mismo rechazo. En 1994, dijo la profesora Rejane Cunha: “—Hoy hay una fiesta de San Antonio en casa de Sálua, una amiga que fue vecina de tu madre. ¿Vamos?”... R: “— ¿Y esa fiesta es buena?”... “— ¡Es estupenda! Tu madre va todos los años”. R: “— ¿Por qué no? Sí, ¡vamos!” Y allá fuimos con la interiorista Ana Pinto para descubrir los misterios en torno a San Antonio en la casa de la profesora de canto Sálua Chequer, pero ya no en el mismo edificio de Doña Clarice... En casa de Sálua había banderines, flores de papel, altar, escalera, velas e incienso para el “Glorioso”—como lo llamaba la dueña de la casa—, triunfando en lo alto del altar, —que era el propio salón del apartamento así convertido—, en el que nos veíamos —dentro de él— como el íntimo reflejo de lo sagrado que vibraba en el aire. Durante la fiesta ya no lo trataban por San Antonio El Glorioso, sino por el apodo de “Toiño”¹, atrayendo a la gente para sus propósitos². Al percibir que todo en casa de Sálua era puro arte; surgió la atracción, por no decir exactamente la devoción por Toiño, a la par que se hizo una promesa: “—El año que viene (1995) haremos una fiesta igual en nuestro atelier en el barrio Federação”. No obstante, quiso Toiño que fuera distinto³.

¹ [N.T.: El nombre Toiño es una trascripción literal de cómo suena el diminutivo de Antonio (*Antoninho*) en una jergonza muy popular de Brasil. También se debe subrayar, en el lenguaje de uso los países lusófonos, y sobre todo en Brasil, que el sufijo diminutivo suele implicar, por parte del hablante, una idea apreciativa, especialmente de mucho cariño e intimidad, por lo que su uso es muy recurrente en el tratamiento social e incluso en la adoración a los santos, conforme verificó Sergio Buarque de Holanda en *Raízes do Brasil* (Rio de Janeiro, 1936)].

² El propósito de San Antonio, según Kátia Berbete: “No es la persona que escoge ser devoto de Toiño, dado que es él quien sabe a quién escoger para servirle”.

³ Fragmento de texto extraído del proyecto *Cartas ao tempo*, creado en diciembre de 2008 por el autor del presente trabajo.

Más que simple bambalina de un ambiente hogareño para una fiesta católica en alabanza a San Antonio, se podría afirmar que el tratamiento dado al espacio-altar lo convertía en instalación artística, en la que el público, además de observar, verdaderamente disfrutaba de la obra.

Como el fragmento expuesto fue escrito en 2008, formando parte del proyecto *Cartas ao tempo*, cabe ahora reconsiderar los caminos que recorrimos para llegar a un tema que pudiese justificar un posible proyecto artístico investigador.

Tal y como afirmábamos en el fragmento de texto inicial, “el próximo año haremos una fiesta así”, en 1995, siguiendo la intuición en la búsqueda de la creatividad, así lo hicimos. En efecto, se realizó una “Trecena para San Antonio” reuniendo a algunas personas de la familia, amigos y obreros en el nuevo atelier que seguía en reforma arquitectónica. En 1996, mejor estructurado entonces, el atelier se inauguró, con las artistas plásticas invitadas Marlene Cardoso⁴ e Ivana Leme quienes, juntamente con el arquitecto y profesor Francisco Senna⁵, produjeron el altar artístico para la noche festiva. Sálua Chequer dirigió la práctica de las oraciones cantadas, ya que todavía no nos sentíamos seguros para hacerlo nosotros mismos. En febrero del año siguiente (1997), en respuesta a la convocatoria del *Prêmio Copene de Cultura e Arte*, promovido por COPENE –*Companhia Petroquímica do Nordeste SA*–, creamos el proyecto *Antônio! Tempo, Amor & Tradição*, junto a la historiadora Maria Vidal de Negreiros Camargo⁶. En este proyecto propusimos reunir, en el mismo espacio, trece altares dedicados a San Antonio y creados por artistas y devotos, con el propósito de hacer pública la acción

⁴ Profesora de la *Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia*.

⁵ Profesor de la *Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia*.

⁶ Historiadora y Profesora adjunta de la *Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia*.

que sólo se realiza en el interior de la casa bahiana⁷ como espacio privado. Finalmente no obtuvimos el referido premio, pero en junio del mismo año, con el apoyo de la profesora Nanci Santos Novais⁸ presentamos la exposición al público bahiano en el espacio de la galería Cañizares. En su clausura, el recuento de las firmas en el libro de presencia llegó a un número *record* de dos mil visitantes en los trece días de muestra.

Podemos afirmar que, siguiendo la intuición, hemos logrado establecer un diálogo artístico con el arte popular que incide en el universo individual de la memoria personal de la gente bahiana. Como plantea Silvio Zamboni, en *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*⁹:

*La creatividad está ligada a la intuición, pero no es propiamente un producto del inconsciente. Una importante corriente de neo freudianos vincula la creatividad a las producciones del preconscious. La preconsciencia difiere del inconsciente porque puede ser requerida cuando se da un relajamiento de la parte racional. Es posible penetrar en esa región, practicándose una forma de pensamiento intuitivo para buscar soluciones deseadas. La creatividad es un proceso de búsqueda de soluciones interiores, pero que no está claro ni al propio individuo que lo practica; las soluciones empiezan a volverse conscientes a medida que van ganando forma. (...) A lo largo de un proceso de trabajo existe una dinámica intensa de intercambios muy rápidos entre lo intuitivo y lo racional: se busca algo, y a través de un insight (intuitivo) viene la solución*¹⁰.

⁷ [N.T.: bahiano/a, natural del Estado de Bahía, Brasil. Hemos optado por traducirlo al castellano en el texto, aunque mantenemos la grafía del topónimo "Bahia" (sin acento) en las referencias bibliográficas].

⁸ Profesora adjunta de la *Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia* y en la ocasión directora de la Galería Cañizares de la referida institución.

⁹ ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em artes: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Ed. Autores Associados, 2ª ed. 2001.

¹⁰ Zamboni, *ibid.*, p. 29.

Hemos podido verificar que mucho de lo producido por el bahiano para las fiestas de San Antonio en Itapagipe sigue valiéndose, sobre todo intuitivamente, de elementos simbólicos de otros tiempos y de otras culturas que suplen perfectamente su falta de conocimientos artísticos formales.

La presente tesis doctoral, ***Reflejos de San Antonio: análisis de la producción artística en Salvador de Bahía como agente mantenedor de una tradición***, presenta como **objetivo general: a lo largo de una investigación teórico-práctica, analizar la producción artística, realizada durante la Trecena festiva para San Antonio, en Salvador de Bahía, Brasil, considerando esa producción como relevante para la permanencia de esa manifestación tradicional en la contemporaneidad.**

Popularmente conocida como “Trecena de San Antonio” —dado que son trece días de oraciones y cantos, acompañados de comida y bailes, distintos a las novenas practicadas a otros santos que tienen los templos religiosos como lugar de oración y culto—, los devotos practican el rito a San Antonio dentro del espacio habitacional, lo que supone una íntima aproximación y complicidad entre santo y devoto.

Dada la falta de información sobre el período en que la devoción festiva al santo empezó a practicarse en el interior de las casas bahianas y cuáles fueron los factores que convirtieron la acción en una práctica tradicional, establecimos tres objetivos principales para realizar el presente estudio.

El **primer objetivo** fue profundizar en la biografía de San Antonio, considerando como marcos temporales su nacimiento y canonización. Hasta existían dudas sobre su nacionalidad o la elección de su nombre cuando se convirtió en fraile franciscano que debían ser aclaradas. Como algunas obras consultadas previamente indicaban la existencia de otro San Antonio, concretamente San Antonio Abad, ermitaño de inicios del catolicismo, ampliamos nuestro campo de estudio

para conocer su biografía y, sobre todo, las fiestas populares producidas en su honor.

Recogida toda esta información sobre los dos santos de nombre Antonio, nos centramos en analizar la llegada del *Santo Antonio* portugués a Brasil, también estudiando los principales aspectos de las fiestas realizadas en su honor en Bahia, para poder **elucidar la hipótesis** de este trabajo, que considera las treceenas para Santo Antonio como manifestaciones genuinamente brasileñas.

El **segundo objetivo** fue analizar los seis primeros montajes de la exposición *Antônio, Tempo, Amor & Tradição*, focalizando el estudio de los aspectos expográficos, conceptuales, estéticos y participativos. Y nos sentimos especialmente orgullosos de que todo este análisis diera como resultado el rescate e inclusión de la tradición en el calendario oficial de fiestas populares de Bahia y de que se convirtiera en patrimonio inmaterial de la Universidade Federal da Bahia. Aun en la misma dirección, también se hizo necesario aclarar puntos directamente relacionados con la evolución de la presencia del santo en la ciudad de Salvador desde su fundación en 1549.

Por último, el **tercer objetivo** consistió en reflexionar sobre la poética artística personal reconociendo procedimientos y principios esenciales de la expresión visual como contrapunto a la escrita. Así, el seguimiento de los objetivos, reflejados en las tres partes que dividen el trabajo, se ha realizado bajo pautas históricas, antropológicas, sociológicas y fundamentalmente artísticas, a lo largo de los **seis capítulos** presentados en esta investigación.

Además de la información recogida consultando diversas referencias en bibliotecas, archivos y acervos públicos y particulares, buscamos una estrategia de investigación que nos permitiera aprovechar otros tipos de fuentes, como el relato de las personas que testimoniaron y participan activamente de la fiesta

en sus diferentes formas de realización, sea como organizador de la misma, sus cantos, comidas o como artista expositor. Nos decidimos inicialmente por la aproximación y el uso combinado de los métodos empleados por la Historia y la Etnografía.

El enfoque histórico permitió profundizar en los conocimientos relativos a la vida y obra de San Antonio, los contextos que llevaron a la realización de los festejos en homenaje al Santo en diferentes localidades del mundo (dando prioridad a Salvador- Bahia, e específicamente a la región de Itapagipe), las producciones artísticas-culturales a ellas vinculadas y el papel de los individuos en el interior de esas sociedades.

La etnografía, como método de la antropología, utilizado fundamentalmente para la colecta de datos, fue utilizada, no solamente para seleccionar informantes o levantar genealogías, sino más también, para contribuir directamente a la comprensión de los aspectos significantes alrededor de los cuales la fiesta, las obras, etc, fueron producidas, percibidas e interpretadas.

La producción artística presente en el ámbito de las celebraciones fue analizada a partir de la poéticas individuales de los artistas como contrapunto a los temas relacionados con el santo; las estrategias establecidas a fin de formar grupos de personas para producción de obras colectivas; y desde el proceso creativo personal, la producción de obras que presentan sistemáticamente al público los resultados alcanzados por la investigación.

Las técnicas adoptadas y practicadas fueron las siguientes: análisis bibliográfico (libros de referencia, artículos en periódicos y revistas, entre otros); análisis documental (documentos vinculados a los festejos provenientes de personas físicas y/o de instituciones, material iconográfico, etc.); trabajo de campo en Salvador, Bahia (Brasil), en Valencia y Castellón, como ciudades de la Comunidad Valenciana (España) y también la ciudad de Lisboa y algunos pueblos del norte de Portugal, de todo lo que tiene que ver con la realización de la fiesta y la documentación

resultante de ella; la observación participante (proporcionó la total identificación con el objeto de estudio al punto de convertirme, al pasar el tiempo en uno de sus promotores y realizadores); entrevistas individuales, dirigidas a personas que, independiente de edad u origen vivenciaron la tradición, bien en sus propias residencias o aun en los montajes expositivos; diario de campo, a veces un verdadero “libro de artista” (que permitió dejar registradas las impresiones que tuve como artista-investigador al tiempo que productor del festejo); registros fotográficos (realizados de cada fiesta y las producciones vinculadas).

Los materiales reunidos a partir de esa forma de conducir la investigación pasaron por un examen preliminar, siendo posteriormente distribuidos en temas específicos. Una vez hecha esta organización y debida selección, hicimos el análisis detallado, conforme los objetivos de la investigación. De aquí la organización de las diferentes partes, abajo explicadas, que constituyen el eje de la tesis presentada.

En el **primer capítulo, *Sombras y reflejos de San Antonio***, nos hemos centrado en la obra de Fernando Nuno Rodrigues, *Antônio, o santo do amor*¹¹, sobre la vida de Fernando Martins de Bulhões (canonizado como San Antonio) en el marco histórico y social europeo del siglo XIII. Nacido y criado en Lisboa, en su juventud optó por la formación religiosa, que desarrolló profundamente como misionero, hasta el día de su muerte en la tierra y nacimiento en el cielo como San Antonio.

Como el camino que eligió para la ascensión del espíritu y llegada al cielo se dio a través de la oración, contemplación y mortificación de la carne, los textos de Frey Basílio Röwer en *Santo Antônio, vida, milagres, culto*¹², y del padre Fernando Tomás Brito en *Vida e milagres de Santo*

¹¹ NUNO RODRIGUES, Fernando. *Antônio O santo do amor*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2007.

¹² RÖWER, Frei Basílio. *Santo Antônio, vida, milagres, culto*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2001.

*Antônio*¹³, fueron aclaradores para el estudio de los milagros atribuidos al santo a lo largo de su trayectoria como Frey Fernando. Tras la confrontación de estos datos con los estudios de los *bolandistas*, un grupo de jesuitas estudioso de la vida de los santos, fue posible confirmar e incluso comprender la importancia de la entrada de los religiosos letrados en las órdenes que se formaban en el siglo XIII.

Debido a que todos estos autores hicieron referencia al ermitaño San Antonio Abad en algunos momentos de la vida del Fray Fernando de Bulhões, llegando incluso a afirmar que Fernando adoptó el nombre Antonio en honor al primero, concluimos necesario profundizar en el estudio de **Otro Antonio anterior**, como registramos en el **segundo capítulo** de este trabajo.

Así, en el tratado *Sant Antoni, Sant València*¹⁴ de Alvar Monferrer i Monfort, que hemos encontrado datos sobre San Antonio Abad que, tal y como dedujimos por la adopción del nombre Antonio por parte del santo portugués, justifican esta elección. Pero, fue A. Ballamo quien, al revisar los originales de San Atanasio en *Vida de San Antonio – padre de los monjes*¹⁵, señaló la vida eremítica llevada a cabo por San Antonio Abad a lo largo de sus 105 años de existencia. Este autor también defiende que esa concepción de vida dedicada a la oración, contemplación y mortificación de la carne, como enfrentamiento a las tentaciones demoníacas, ha influenciado la fundación de distintas órdenes religiosas en el mundo medieval. Esto podría demostrar que San Francisco de Asís —inspirado por este mismo propósito de conducta religiosa— creó la Orden Franciscana, a la que Frey Fernando hizo sus votos e ingresó con el nombre de Antonio.

¹³ BRITO, Fernando Tomás, Padre. *Vida e milagres de Santo Antônio*. São Paulo: Serie Cultura Religiosa nº 10, Ed. Artpress, 2001.

¹⁴ MONFORT, Alvar Monferrer I. *Sant Antoni, sant valència*. Valencia: Arts Grafiquis Soler, 1994.

¹⁵ BALLAMO, A. – Atanasio, *San. Vida de San Antonio, padre de los monjes*, Zamora: Ed. Monte Casino Zamora, 2004.

Tanto Monfort como Ballamo proporcionan dos caminos que se entrecruzan con los propósitos de nuestra investigación: estudiar las expresiones artísticas como medio de comunicación y comprender la fiesta religiosa como conexión espiritual mediante el culto a los santos.

Entre las representaciones de las tentaciones sufridas por el Abad, con imágenes del ermitaño solitario en la montaña del desierto egipcio, la obra del Bosco¹⁶ posiblemente sea la más polémica en su propio tiempo y la más difundida por las copias realizadas por sus discípulos, o incluso una de las producciones pictóricas que más han influenciado a artistas y estilos posteriores. Walter Bosing en *Hieronymus Bosch. A obra de pintura, entre o céu e o inferno*¹⁷ da una muestra de lo que sería lo fantástico imaginario pintado por el Bosco y los elementos simbólicos utilizados por éste.

Si la pintura dio visibilidad a las figuras demoníacas que atormentaban al ermitaño Antonio, la imagen construida por la literatura acabó envolviendo al lector en el influjo poético de un mundo místico.

En este sentido, las novelas escritas por Gustave Flaubert¹⁸, Matthew Gregory Lewis¹⁹ y E. T. A. Hoffmann²⁰,

¹⁶ El pintor neerlandés Hieronymus Bosch (c.1450-1516) era católico ortodoxo y miembro eminente de una hermandad religiosa de su ciudad de origen. A causa de sus pinturas llegó a ser acusado de hereje en el siglo XVII. Estas se caracterizan por las escenas de la vida de Cristo y de algunos santos en las que revela el asolamiento del alma por horribles representaciones del mal y las tentaciones. “*Las tentaciones de San Antonio*” es uno de los ejemplos más espectaculares de su obra maestra el “Jardín de las delicias”.

¹⁷ BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch. A obra de pintura, entre o céu e o inferno*. Colonia: Taschen, con distribución en Brasil por Ed. Paisagem, 2006

¹⁸ FLAUBERT, Gustav. *La tentación de San Antonio*, 1874.

¹⁹ LEWIS, Matthew Gregory. *El monje*, 1976. Es considerada capital en la literatura de lo fantástico, y extrae su poder sugestivo de la gran osadía en la manera de tratar el tema, conservando, a la vez, una cautivadora ingenuidad. En ella se detectan abundantes influencias de Cazotte (*Los amores del demonio*), de Diderot (*La religiosa*), de Goethe (*Fausto*) (posiblemente también de Klinger), de Schiller (*El visionario*)... Tentado por Satán, la «pequeña mancha» del orgullo crece hasta implicar primero a la bella Matilde, que le revela un mundo desconocido de desvariada sensualidad; y después, una joven mujer por quien

revelan un universo de magia y misterio, y configuran un perfil de las supersticiones del pensamiento romántico en oposición a los conceptos de la razón. En *Lo fantástico romántico*²¹, el escritor y profesor de literatura Tobin Siebers establece una asociación entre estas dos ideas bajo el prisma del arte, entre la comedia y las críticas a las acciones místicas, que acabaron por influir en el movimiento alemán *Sturm und Drang*²² en cuyo ideario se entrecruzaron temas religiosos de la Iglesia Luterana e historias folklóricas populares como fuente de inspiración para su legado artístico, y especialmente en la música.

Muchas de las obras artísticas en sus distintas vertientes, al tratar de las tentaciones demoníacas, se valen de la figura femenina como elemento de seducción, predominantemente envuelta en una atmósfera de belleza y magia. Todas estas características del mito *femme fatale* podrían relacionarse con las *mães-de-santo*²³, mujeres depositarias de la cultura africana en Brasil, quienes, a través de la religiosidad, como sacerdotisas, lideraron a sus seguidores, preservando lo que hoy se conoce como cultura afrobrasileña en el universo bahiano.

se siente irresistiblemente atraído y a la que acabará violando. Para saciar el apetito despertado y enloquecido, se servirá de los más torpes artificios y de los crímenes más viles. Un soplo tempestuoso premonitorio del infierno abre camino a sus pasos, no siempre seguros, pero finalmente inexorables, siendo las páginas en las que Lewis describe el fuego infernal obras maestras del *horror sagrado*".

[<http://avozportalegreense.blogspot.com/2008/09/matthew-gregory-lewis.html>]

Consulta: 20-01-09.

²⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Los elixires del diablo*. Barcelona: Hesperus, Ed. José J. Olaneta, 1989.

²¹ SIEBERS, Tobin. *Lo fantástico romántico*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

²² [N.T.: *Sturm und Drang* (del alemán: "tempestad" e "ímpetu"), movimiento artístico desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII].

²³ [N.T.: literalmente, "madres de santo", son las sacerdotisas mayores del *candomblé* afrobrasileño, también llamadas *ialorixá* (del yoruba, ia = madre + orixá = personificación o deificación de las fuerzas de la naturaleza o ancestral divinizado)].

En el momento en que Portugal estaba al frente de las conquistas territoriales en pleno apogeo del período de las navegaciones, el hecho de que el país tuviese un santo propio de su devoción, y además con reconocimiento internacional, corroboraría el sentido de potencia y poder nacionalista lusitano de entonces. Así, a la luz de la presencia del colonizador en Brasil en el siglo XVI, nos adentramos en el **tercer capítulo, *San Antonio en el Nuevo Continente***, en el cual las referencias a San Antonio aparecerán en muchos lugares, incluso nombrando parajes naturales y espacios urbanos que allí serían construidos.

Todo lo relacionado a San Antonio en Brasil se refiere a San Antonio de Padua o de Lisboa, incluso, a veces, se producen dudas sobre la nacionalidad del santo que persisten hasta hoy entre las personas menos informadas y que no saben afirmar con seguridad si es italiano o portugués. Con todo, dichas dudas se muestran aún más frecuentes cuando lo estudiamos en los países hispanoamericanos, en los que, además de la devoción a San Antonio de Padua o de Lisboa, también existe el culto al San Antonio Abad de Egipto. Así, antes que nada, se hizo necesario indagar sobre el origen del nombre Antonio y las variaciones idiomáticas que presenta. Independientemente de estas variaciones, lo cierto es que la Europa Medieval ve propagarse la vida e historia de San Antonio Abad, culminando con la construcción de templos, conventos y órdenes, como la de los *Antonianos* que, además de la inspiración, nada tiene que ver con la Orden Franciscana en la que el San Antonio portugués ingresó.

La obra de Antônio Risério, *Uma história da cidade da Bahia*²⁴, nos ha servido de apoyo para el análisis de la evolución política, económica y social del Estado de Bahia y de las personas que nacieron, pasaron o se instalaron en

²⁴ RISÉRIO, Antônio. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Ed. Versal, 2004.

Brasil, legendario paraíso, lugar de morada del “hombre feliz”, según el imaginario medieval.

En cuanto a los límites del trabajo de investigación, cabe señalar que el foco de nuestra investigación es estudiar cómo se preserva la tradición a través del arte popular dentro del espacio habitacional, valorando, sobre todo, la acción individual de aquellos que la conservan. De ese modo, es posible que al estudiar todas las acciones pertinentes al desarrollo de la Trecena festiva para San Antonio podamos, además de comprender su permanencia hasta la actualidad, determinar cuándo y dónde exactamente empezó. Aparte de los conceptos religiosos o dogmáticos establecidos por la Iglesia Católica, hemos verificado también como se da dicha conservación desde el empeño de los habitantes de Salvador de Bahia en ser protagonistas de su propia historia y su resistencia a una ideología cuyo propósito es la de relegar las personas al rol de espectadores alienados del juego político y social que se les impone para su manipulación.

Asimismo, aunque la expresividad creativa aplicada en el desarrollo y montaje de los altares para el rito a San Antonio sea ajena a calificaciones específicas, a no ser las estrictamente votivas centradas en la alegría y celebración, el desconocimiento histórico bahiano no se hizo notar en el marco de la producción doméstica. Pero, como siempre hay un tiempo oportuno para correcciones, hemos planteado algunas aclaraciones y proposiciones en el **cuarto capítulo** donde también exponemos los seis primeros montajes del proyecto ***Antônio! Tempo, Amor & Tradição.***

En 1997, decidimos que serían solo 13 artistas y que cada uno produciría individualmente su obra/altar con absoluta libertad poética y de acción. También resultó acertado que, conforme decía la tradición, tanto la conducción del rezo como la merienda que sería servida después, estarían bajo la responsabilidad de cada uno. De este modo, la vivencia de este primer año de las exposiciones acabó por definir

involuntariamente los pasos y etapas que orientarían esta investigación. El concepto del espacio expositivo, propició la relación entre obra y expositor; la libertad poética de producción de las obras; las estrategias para viabilizar la participación del público; la recopilación de información sobre las tradiciones en lo que se refiere a origen, periodo, estilos y/o especificaciones; y también la experimentación en la práctica del poder del arte como agente difusor y multiplicador de la tradición. Así, en 2002, cuando las exposiciones *Antônio! Tempo, Amor & Tradição* ya estaban siendo incorporadas al calendario de fiestas populares, incluso difundidas en todo el Estado de Bahia, su carácter participativo mudó de lo colectivo a lo individual, pero todas sus etapas fueron asimiladas y mantenidas.

De esta manera, desde 2003 volvimos a montar la exposición en la Escola de Belas Artes, con la participación sólo de alumnos, funcionarios y profesores y continuamos produciendo otra de carácter individual y temática similar en la *Casa/Atelier* de Itapagipe, pues, en los años siguientes, ***Una investigación personal*** se reveló vital para llenar las lagunas que seguían abiertas para la realización de este trabajo.

Sería imposible hablar de los altares dedicados a San Antonio en Itapagipe sin conocer el origen de las personas que se establecieron en la península bahiana. Para ello, hemos elaborado el **capítulo quinto** como marco para el análisis del desarrollo social y económico del lugar, a partir del contexto histórico de la ciudad de Salvador, capital del Estado de Bahia.

No es que se pueda afirmar que todos los vecinos de Itapagipe tengan el mismo nivel y conocimiento histórico sobre la vida y trayectoria de San Antonio. Ni mucho menos que posean una consolidada formación artística para aplicarla en la producción de sus altares. Pero lo que quedará claro es que, al igual que las exposiciones, se trata de un grupo heterogéneo de personas, en lo que se refiere a su formación

profesional, intelectual, social y económica, que nacieron o aun llegaron allí salidos de otras partes del Brasil o de lo mejor del mundo.

Interesados por esta mirada hacia Bahía, tanto en lo que se refiere al paisaje como a las costumbres y la cultura, recurrimos a obras que pudiesen dilucidar los orígenes de las nacionalidades y etnias plurales asentadas en la Península de Itapagipe. A pesar de la impresionante variedad cultural hemos mantenido la atención en todo lo que tuviera relación directa con el tema investigado: el altar, las oraciones, los cánticos, la gastronomía y el baile en la fiesta de San Antonio, en el ámbito popular.

Para mejorar la comprensión de los símbolos encontrados en los altares de San Antonio en Itapagipe, hemos recurrido a la lectura que José María Albert de Paco, en su *Diccionario de Símbolos*²⁵, hace de los códigos de la realidad implícitos en las imágenes y que explican el mundo de forma metafórica. La obra revela una selección de símbolos sedimentados en el imaginario colectivo del ser humano. Del mismo modo hemos considerado las aportaciones de Carlos Cid y Manuel Riu en *Historia de las religiones*²⁶, las de Juan Eduardo CirLOT en *Diccionario de símbolos*²⁷, y las de Jorge G. Lacueva en *Cómo interpretar los sueños*²⁸.

Dichos pensadores nos ayudan a descubrir los elementos simbólicos que establecen una comunicación del hombre consigo mismo, de los hombres entre sí, pero también, de forma aún más profunda, un macro y microcosmos, entre el universo y el hombre, lo visible y lo

²⁵ PACO, José María Albert de. *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Ed. Óptima, 2003.

²⁶ CID, Carlos y RIU, Manuel. *Historia de las religiones*. Barcelona: Ed. Óptima, 2000.

²⁷ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Siruela, 2003.

²⁸ LACUEVA, Jorge G. *Como interpretar los sueños*. Barcelona: Ed. Óptima, 2003.

invisible, lo aparente y lo real, lo pasajero y lo eterno, lo natural y lo sobrenatural.

De ese modo, hemos subdividido la evolución de la *península itapagipana* en tres etapas. La primera etapa se centra aún en el período en que el lugar era la tierra de los indios *tupinambás* y a la vez el astillero natural llamado por los portugueses *Ribeira dos Galeões* (Ribera de los Galeones) en los siglos XVI y XVII. La segunda se extiende desde la inserción de los templos católicos en el paisaje peninsular hasta el desarrollo del proceso de urbanización en los siglos XVII y XVIII. Y, por último, entre los siglos XIX y XX, el período en que se ha configurado la actual distribución urbana que conforma la península, a partir de la introducción de la industria y la consecuente expansión poblacional.

Al cabo de cinco siglos, la ciudad de Salvador y la península de Itapagipe fueron lugar de tránsito constante, con el consecuente cambio de su configuración e imagen resultantes de los hechos históricos y costumbres que generaron el paisaje público y privado, y más especialmente las que se verifican en las fiestas religiosas allí practicadas. De hecho, aunque que pasando como “turista viajero”, mantuvimos la mirada centrada en lugares menos turísticos para tomar imágenes y declaraciones de las personas que casualmente encontrábamos por el camino. Así, a lo largo del presente trabajo, las imágenes que vayamos aportando servirán de ilustración documental para los temas con los que se relacionan, evitándose, por tanto, que tengamos que extendernos mucho más con descripciones menos relevantes sobre las circunstancias en que fueron encontradas.

Sobre el origen e historias de los nombres de los barrios y de las calles de Salvador, Luiz Eduardo Dórea en *Histórias de Salvador nos nomes das suas ruas*²⁹ hizo las

²⁹ DÓREA, Luiz Eduardo. *Historias de Salvador nos nomes das suas ruas*. Bahia: EDUFBA, 2006.

debidamente aclaraciones. Marisa Vianna, en *Vou para a Bahia*³⁰, reveló la importancia del desarrollo de la península con la inserción de bienes arquitectónicos alrededor de los templos religiosos.

Mientras la obra de Marisa Viana informa sobre el proceso de desarrollo y construcción en Itapagipe, la de Teresa Táboas Veleiro, *Emigración y arquitectura. Os brasileiros*³¹, trata del éxito económico alcanzado por gallegos en Bahía, lo que, de hecho, se confirma por el legado arquitectónico que también podemos observar en Galicia, y que la autora cataloga como testimonio del éxodo gallego cuya memoria carece de conservación.

No obstante, Itapagipe no fue un lugar de paso, sino de asiento tanto para gallegos como para otros inmigrantes extranjeros y personas oriundas de otras regiones del Estado de Bahía que se desplazaban en busca de nuevas oportunidades.

En el plano de lo simbólico veremos como el aspecto transformador del fuego también se establece como elemento fundamental en las fiestas de San Juan y San Pedro, realizadas, al igual que las de San Antonio, el mes de junio. En Brasil las "fiestas juninas" se celebran en todas partes y también se relacionan con la fiesta pagana del solsticio de verano, cristianizada en Europa en la Edad Media como fiesta de San Juan.

También daremos cuenta de otras leyendas y prácticas rituales que relacionan el San Antonio portugués con figuras sagradas de otras religiones, a ejemplo de Alá en la cultura musulmana e incluso el *orixá* Ogun, de origen africano, en Hispanoamérica.

³⁰ VIANNA, Marisa. ... *Vou para a Bahia*. Salvador: Bigraf, 2004.

³¹ VELEIRO, Teresa Táboas. *Emigración y Arquitectura. "Os Brasileiros"*. Vigo: Diputación Provincial de Pontevedra – Artes Gráficas Vicus, 1998.

Para el trabajo de campo en los países recorridos hemos realizado consultas en internet, al tiempo que hemos manejado las publicaciones de los historiadores João José Reis³² y Muniz Ferreira³³, compiladas en la publicación *Memórias da Bahia*³⁴, y hemos podido aclarar algunos puntos estudiados y que aproximan las prácticas católicas en devoción a San Antonio en la casa bahiana a las realizadas por los seguidores del *candomblé* y también a la de los musulmanes provenientes de África.

Los primeros trazos de la cultura musulmana llegaron a Bahía a través de los colonizadores portugueses. Después fueron los africanos los que intentaron aportar aspectos del islamismo en tierras de Bahia. Pero, debido al enfrentamiento contra el régimen esclavista, la cultura musulmana de los negros africanos históricamente estuvo sublimada entre el *candomblé* y el catolicismo practicados en Bahía. Así, algunos símbolos resultantes de ese mestizaje fueron observados en los altares y fiestas de San Antonio.

La experiencia del exilio y el incontestable dolor que marcó a las personas que se concentraron –voluntaria o involuntariamente– en Bahía también han influido en la configuración de la cultura que perdura hasta la época actual. No obstante, también se manifiestan características como una vocación a la religiosidad y alegría en las prácticas de sus ritos que se potencian en el éxtasis del escenario barroco bahiano de la fe y la esperanza, atributos místicos que se renuevan cotidianamente, ya sea en los ritos religiosos de las iglesias católicas promulgados por los sacerdotes o en los *terreiros*³⁵ de *candomblé*³⁶ dirigidos por sacerdotisas.

³² REIS, João José. *Memórias da Bahia*, Salvador: Correio da Bahia, vol. 10, 2002.

³³ FERREIRA, Muniz. *Memórias da Bahia*, Salvador: Correio da Bahia, vol. 10, 2002.

³⁴ *Memórias da Bahia* es una colección ilustrada, con obras de distintos autores que tratan de la historia de Bahía. Fue publicada en 12 cuadernos especiales, por el periódico Correio da Bahia en 2002.

³⁵ [N.T.: lugares en donde se realiza el culto del *candomblé*].

José Barreto Jesus, en *Carybé & Verger – Gente da Bahia*³⁷, hace una comparación de la pintura del artista argentino Carybé y la fotografía del sociólogo francés Pierre Verger, señalando que ambos se nacionalizaron y se integraron como “hijos de santo” en los ritos del *candomblé* bahiano y que, junto a otros artistas y escritores, dieron visibilidad a las labores sociales de las *mães-de-santo*, ayudándolas a legitimar y oficializar las prácticas religiosas africanas en Bahía.

Dichas prácticas culturales aúnan las aportaciones de los indios *tupinambás*, de los africanos y de los europeos, en torno a un componente que destaca como calificativo de la gente bahiana: la “alegría”.

Por último, en el capítulo sexto, ***Las exposiciones individuales como experiencia vital***, trataremos básicamente del hacer artístico personal a partir del todo aprehendido sobre el tema: desde las instalaciones producidas para captar al público, hasta la contaminación artística desarrollada en los espacios ocupados; incluso la producción pictórica como poética o, todavía, asociada al dibujo, acción estrategia de apoyo metodológico al desarrollo del texto.

Observaremos a lo largo de este trabajo que, antropólogos, sociólogos, historiadores y artistas señalan a Bahía como lugar de gente festera, cuyo “modo de ser bahiano” procede directamente de la profusión cultural en que esa sociedad está implicada. Por eso casi todos la clasifican como “barroca”, en un sentido amplio, a la par que fiel observadora de una arraigada tradición popular.

³⁶ [N.T.: Práctica religiosa de origen africano desarrollada por esclavos africanos y sus ascendientes en culto a sus dioses, llamados *orixás* en Latinoamérica. Cuanto a su etimología, deriva de la palabra africana *cantombé* que significa ‘en secreto’].

³⁷ JESUS, José Barreto. *Carybé & Verger – Gente da Bahia*. Salvador: Fundação Pierre Verger, Ed. Design, 2008.

Tomando la Península de Itapagipe como referencia es posible que sea notada esta dualidad conceptual del barroco. Itapagipe fue el lugar donde pasamos toda la vida y, por esta razón, conocemos sus aspectos positivos y sus puntos negativos. De esta forma, tanto podemos reconocer el valor del barroco por su topografía, su antiguo caserío y sus playas bañadas por aguas calientes, como podemos señalar sus desdoblamientos dramáticos consecuencia de la falta de una política social aplicable a la salud, educación, transporte entre otros derechos básicos de ciudadanía. Así, entre el lugar visible propicio a lo turístico y el escenario escondido donde habitan personas con escasos recursos es posible que este trabajo revele una Península de Itapagipe tan barroca como el Casco Histórico de la ciudad a la cual pertenece.

El desarrollo de esta investigación propició pasar algunas temporadas fuera del hogar. Fueron exactamente tres.

En enero y febrero de 2009, cuando vivíamos en el barrio del Cabañal, y escribíamos sobre la conversión de la nave industrial en la cual está instalado la *Casa/Atelier* en Itapagipe; también en enero y febrero de 2010, cuando observamos las fiestas para el Abad en los pueblos de Castellón y después redactábamos el texto del trabajo a la vez que pintábamos en un taller de Galicia; y por último, cuando nos mudamos de la *Casa/Atelier* de Itapagipe al barrio de *Canela*, centro de la ciudad de Salvador, por cuenta de la realización de la exposición *Residência Capturada* en junio del mismo año.

Así, aunque estos cambios de país, ciudad u hogar, fueron temporales, el resultado fue profundo en todos los sentidos: emocionales y, por supuesto, laborales. Si los emocionales resultaron en cambios geográficos respecto a la *Casa/Atelier* ocurridos en 2011, los laborales, desde 2012 indicaron nuevas posibilidades para la producción, exposición y expansión de las colecciones artísticas.

Aunque el trabajo de investigación esté bajo las normas científicas, quizá, salvaguardadas las debidas proporciones, también podamos seguir los pasos de San Antonio para intentar expresar con sencillez un pensamiento muy complejo, lo que supone servirnos también de la simplicidad y espontaneidad reveladas por gran parte de la población bahiana en la práctica de su fe para desvelar el *espectáculo* opresor y alienante instado por el sistema político vigente.

Dicha postura crítica se fundamenta en los estudios del sociólogo francés Guy Debord en *A sociedade do espetáculo*³⁸ que abarca diversos campos y estrategias desarrolladas por las sociedades para dar visibilidad al lugar o a las personas como personajes de un teatro construido con esa finalidad. Consideramos esta reflexión muy oportuna, pues las prácticas que engloban las fiestas de San Antonio en Bahía forman parte de un grupo de escasas manifestaciones populares que resisten sin ser contaminadas o capturadas como *espectáculo* en el ciclo de fiestas juninas en el Estado de Bahía.

Y, quizá, podamos decir que resisten, exactamente porque se procesan en un espacio privado. Así, planteamos que su práctica está funcionando como elemento de resistencia activa, aunque involuntaria, a la tergiversación de las tradiciones populares. Posiblemente, a partir de la acción de los habitantes de la casa bahiana, y del movimiento creativo individual fundamentado por la fe y por la esperanza, se producen los reflejos de resistencia que hemos señalado.

La devoción de los bahianos también se hace visible por este sentido de fiesta, cuando hacen el altar para San Antonio y abren las puertas de sus casas para reunir amigos, familiares y vecinos y, en su honor, rezar, cantar y después

³⁸ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Ed. Contraponto, 2002.

comer, beber y bailar durante los trece días de junio que componen la trecena festiva de San Antonio.

Para finalizar, aparte de los conceptos religiosos o dogmáticos establecidos por la Iglesia Católica, hemos verificado también como se da dicha conservación desde el empeño de los habitantes de Itapagipe en ser protagonistas de su propia historia y en resistirse a una ideología cuyo propósito es el de relegar las personas al rol de espectadores alienados del juego político y social que se les impone para su manipulación.

De este modo, para realizar este trabajo literalmente tuvimos que ir de casa en casa, golpeando de puerta en puerta, pidiendo permiso para entrar, y junto a sus moradores, registrar cada rincón de memoria que la casa retenía. Aunque el Marco Geográfico de la investigación haya sido la Península de Itapagipe en la ciudad de Salvador de Bahia, puntos relevantes también fueron recopilados durante los viajes por Brasil, Argentina, Chile, Portugal y España. Todo el material documental que incluye las imágenes registradas en las entrevistas, la descripción del trayecto recorrido para el análisis de las once casas investigadas y los cuestionarios aplicados con sus vecinos se presenta en los anexos adjuntos al presente trabajo.

Aunque en los capítulos y apartados anteriores ya se haya aportado mucha información relativa a los espacios ocupados, nombres involucrados y hechos que sucedieron en los seis años del proyecto, reservamos este último capítulo para narrar los acontecimientos y las motivaciones de cuño estrictamente personal.

Por último, vale agregar que las imágenes captadas en casi todas las ocasiones que engloban ese trabajo no tenían otro fin sino el de registro documental de aficionado, porque teníamos más interés en vivir los momentos que en aprisionarlos fotográficamente para un uso posterior. Tal vez por eso algunas fotos sean diferentes en calidad y resolución.

También pensando que esta búsqueda de itinerarios pueda servir para otros trabajos sobre arte, cuyos temas rocen de alguna forma la colonización brasileña, disponemos en los anexos referencias de todos los lugares que recorrimos en orden cronológico.

PARTE I:

**santos,
hogar y
tradición**

CAPITULO 1. SOMBRAS Y REFLEJOS DE SAN ANTONIO

La justificación de la metáfora *sombras y reflejos* empleada en el título de este primer capítulo y su pertinencia en este trabajo se deben inicialmente a la presencia de los elementos simbólicos en los altares dedicados a San Antonio y producidos por los vecinos de la Península de Itapagipe, en Salvador de Bahía, Brasil, con el objetivo de reactualizar su propio tiempo, como reflejo de un tiempo pasado.

Según Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*³⁹, el hombre religioso no nace, se *hace a sí mismo, aproximándose a los modelos divinos (...), conservando mitos e historias de las acciones divinas*. Y el sentido de rehacerse supone una acción reflexiva que se verifica en la fiesta de San Antonio realizada anualmente en el interior de algunas viviendas. Además, estas características que el autor describe también denotan aquí un deseo de comunicación entre dos mundos: el terrenal, de las personas que habitan la casa, y el mundo místico celestial, de la morada del santo.

En Itapagipe, la manifestación se da desde el proceso de construcción de los altares, la preparación y degustación de comidas y bebidas específicas, hasta el momento de las oraciones y cánticos a San Antonio. En resumen, dichas acciones, en su conjunto, traslucen la existencia de un elemento comunicativo en sus distintas realizaciones artísticas y religiosas, pues establecen una relación con un mundo divino y ancestral.

³⁹ ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1998. p. 75.

1.1. Sombras del hombre hasta el santo

Fiesta, alegría y muerte expresan sentimientos paradójicos para muchas culturas y, más especialmente en el caso de nuestro objeto de estudio, para los católicos. Sabemos que en su doctrina, el infierno y el purgatorio son pasos forzosos para una improbable ascensión al cielo, como paraíso. Además, este es uno de los puntos dogmáticos de la religión católica, ya que en ésta el propio nacimiento del hombre es fruto del pecado. Y eso también vale para el nacimiento de los santos, ya que –recuperando la afirmación de Mircea Eliade, referida al principio– no se nace santo, se llega a serlo tras un camino de dedicación, fe, y no pocas veces marcado por el sufrimiento.

No obstante, si por una parte el nacimiento de los santos no suele venir acompañado de circunstancias extraordinarias, por otra parte, en su muerte es muy frecuente que se sobreponga al dolor cierto sentimiento de alegría ante la constatación de una ascensión cierta e inmediata al mundo celestial.

Por lo que se refiere a San Antonio, el 13 de junio de 1231, después de recibir los santos sacramentos de la penitencia y de la unción, murió exclamando *Veo a mi Señor...*, de manera que, tras esta revelación de lo divino, su muerte también está marcada por el mismo sentimiento de alegría que ha predicado y, en este sentido, es muy significativo que sus *Sermones festivos* estén entre los últimos que compuso.

Los registros biográficos apuntan que nunca en la historia de la humanidad la certeza de la proximidad y comunicación de la tierra con el cielo se hizo tan latente como en la ocasión de la muerte de San Antonio.

Era contagiante la alegría, la recepción festiva del pueblo de Padua, las incontables antorchas encendidas y banderas coloridas que tomaban las calles y las plazas, la misa solemne rezada por el obispo en el eremitorio de Santa María, al momento de la llegada de su cuerpo, la deposición del féretro con el cuerpo en la sepultura, envuelta por los cánticos religiosos más arrebatadores⁴⁰.



Fig. 01. *Imagem de Santo Antônio*,
Rio Grande do Sul – Brasil
Foto: Alexandre Neutzling, 2013

Por las referencias del autor se percibe que la construcción y difusión del mito que cruzó océanos justifican el origen de lo que vendría a ser el sentido festivo del día 13 de junio en el calendario católico. Al analizarse la trayectoria de la búsqueda mística y la transición entre tierra y cielo en torno a San Antonio (Fig: 01), las sombras y los reflejos proyectados en el montaje de sus altares en el interior de la casa Itapagipana pueden ser aclaradores de su caracterización en las manifestaciones culturales bahianas.

Además, para fundamentar la investigación, hemos encontrado varios registros bibliográficos sobre la historia de San Antonio producidos por autores religiosos, como medio de difusión y evangelización, a ejemplo de la obra del padre Fernando Tomás Brito, en la que registra:

⁴⁰ Nuno, *Ibid.*, p. 250.

Era viernes, 13 de junio de 1231. Tenía tan sólo 36 años de edad (...) entró en una tranquila agonía que duró media hora y, al final, despedida el alma bendita de los lazos del cuerpo, ha volado hacia la felicidad eterna que ha ganado con la inocencia de la vida y con las fatigas apostólicas⁴¹.

Esa descripción no se limita al enfoque festivo de los últimos momentos de fraile Antonio en su vida terrena. Más bien describe el sufrimiento en su trayectoria como hombre, portugués, estudioso, obstinado y gran orador. Con todo, para entender mejor dichas características, se hace necesario reflexionar sobre la concepción del mundo en la Europa de finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII.

En ese período todos los esfuerzos de la Iglesia Católica avanzaban para imponerse no sólo política y socialmente, sino también económicamente. El fraile Basilio Röwer en *Santo Antônio, vida, milagres, culto*⁴² dice:

Donde hay sombra, debe haber forzosamente luz. No faltaba ésta en la Italia en el siglo XIII. Cabe recordar que ya el siglo anterior ha marcado una época muy fértil en beatos y figuras venerables, además de santos, quienes, según el autor, nacían como el trigo en el campo. El influjo de la ciencia filosófica y teológica también supuso una luz fulgurante ya que sucedían en gran número⁴³.

⁴¹ Brito, *Ibid.*, p. 71.

⁴² Röwer, *Op. Cit.*, p. 44.

⁴³ Röwer, *Op. Cit.*, p. 63.

Se remontan a estas fechas importantes cambios en la historia de la humanidad, en todos los ámbitos, y más especialmente en la política y la religión, con la organización de dos cruzadas, la decadencia del sistema feudal y la ascensión de la burguesía.

No obstante, con relación a la amplia bibliografía que recoge dicho período, en el ámbito específico de la historia de San Antonio, destacamos la obra de Fernando Nuno, ya que ha sido la que más nos ha ayudado a contextualizar la vida de San Antonio en su propio tiempo, como veremos a continuación.

1.2. Sombras del hombre

Las fronteras de los territorios que hoy se conocen como Inglaterra, Alemania, Francia, España y Portugal en los siglos XII y XIII pasaban por constantes cambios a consecuencia de guerras, invasiones, conquistas y uniones estratégicas. También seguían en movimiento los conceptos políticos y religiosos promulgados por el clero. En Oriente, se emprendían la segunda y tercera cruzadas. Grandes evoluciones políticas, económicas, religiosas e intelectuales eclosionaban desde Francia, más concretamente desde París como centro geográfico, repercutiendo por toda Europa y Occidente. Desde Inglaterra resonaba el espíritu celta de sueño y misterio, influyendo también en la literatura francesa. El Gótico empezaba a dar forma estilística a las construcciones y expresiones artísticas. El espíritu erudito y la razón hacían aflorar las órdenes religiosas, reconduciendo la iglesia a sus orígenes eclesiásticos. La filosofía y la teología emergían de las sombras para alumbrar el conocimiento y el pensamiento en la Península Ibérica, donde moros y cristianos, bajo insignias religiosas, venían

dividiendo y disputando el territorio desde el siglo VIII. En ese escenario nace, en la ciudad de Lisboa, el hombre que, junto a San Francisco, haría resonar por los continentes los dogmas de su orden.

Hay controversias con referencia a la fecha exacta de nacimiento de San Antonio pues, en la Península Ibérica de entonces, era costumbre establecer, como día festivo de nacimiento, fechas religiosas para nombrar y consagrar los niños a los santos católicos. Y el caso de San Antonio no sería una excepción, pues el niño Fernando fue consagrado a la Virgen María el día de la fiesta de su ascensión, el 15 de agosto de 1195. Pero, como dicha fecha no concuerda exactamente con la cronología de su vida, algunos estudiosos señalan distintos años, desde 1188. Según Nuno Rodrigues, *las mediciones antropométricas hechas en su osamenta, en 1981, proponen que se trataba de un hombre que, en el momento de su muerte, tenía poco más de cuarenta años. Creemos, por tanto (...) ser 1189 el año del nacimiento de (...) San Antonio*⁴⁴.

Hijo de familia noble, el niño Fernando Martins de Bulhões – San Antonio-, fue bautizado en una antigua iglesia, convertida en mezquita por los árabes y posteriormente reconvertida en la catedral de la ciudad de Lisboa. Aun pequeño, el niño ya daba vivas muestras de lo que vendría a ser la principal característica de su personalidad: su dedicación incondicional al prójimo a través de las enseñanzas del evangelio. El hijo de Martim de Bulhões y Maria Teresa Taveira fue llevado por su tío, el padre Fernando, para estudiar en la escuela religiosa, junto a la sede episcopal, del otro lado de su casa. Inicialmente aprende las tres artes liberales –gramática, retórica y dialéctica–, y después, en la adolescencia, se dedica a las complementarias –aritmética, geometría, música y astronomía–.

Durante el período de su formación, no se puede afirmar que reinara una relación pacífica entre moros y cristianos en la totalidad de la Península Ibérica, pues al otro

⁴⁴Nuno, *Op. Cit.*, p. 32.

margen del río Tajo, incluyendo la parte norte de Portugal, los musulmanes intentaban una reconquista. Así, el joven Fernando, una vez concluida su primera etapa educacional, fue llevado por su padre a la práctica de la caballería como ejercicio para luchar contra una posible embestida mora. Mientras, trascurrido un breve período de entrenamiento militar, la búsqueda de la espiritualidad destaca entre sus inclinaciones, del mismo modo que se renueva su vocación por los estudios. Quizá, ello se deba a la educación cristiana que recibió en su infancia, pues *como casi la totalidad de religiosos, soñaba con convertir los fieles de otras creencias*⁴⁵. En ese período se verifica un mayor interés entre los jóvenes por los movimientos monásticos de las órdenes Benedictina⁴⁶ y Agustina⁴⁷.

⁴⁵Nuno, *Op. Cit.*, p. 41.

⁴⁶Adeptos al aislamiento social, los seguidores de las reglas de San Benito afirmaban que *el ocio es el enemigo del alma*. Por tanto, encuentran en la vida estructurada con actividades constantes el sentido de penitencia como medio de asegurar la salvación eterna. Fundada en el siglo VI, la Orden de los Benedictinos tenía como regla el empeñarse en hacer, tan pronto como pudiesen, lo que podría valerles en la eternidad. Bajo ese lema llegaron a influir en el concepto de tiempo al crear, a lo largo del siglo XIII, la agenda y el reloj mecánico, como forma de optimizar el tiempo laboral. Dada la importancia del registro de los momentos más importantes y sagrados en el calendario, dichas creaciones son aportaciones muy importantes para acotar el fin de la Edad Media y el inicio de la Moderna. Los religiosos se orientaban por el pasado y legitimaban las conmemoraciones de arquetipos, leyendas antiguas, eventos históricos, pero también las observaciones de los fenómenos astronómicos y ambientales. Así, los benedictinos organizaban las semanas y estaciones con la misma regularidad temporal con que organizaban los días.

⁴⁷La Orden de los Agustinos proponía una vida impulsada bajo el espíritu santo, con el especial carisma colectivo de una vida comunitaria centrada en la pobreza, castidad y obediencia. Suscitada por San Agustín⁴⁷ (354-430), La Orden de Ermitaños de San Agustín⁴⁷ surge en el siglo XIII, integrando los tres aspectos constitutivos del carisma: el amor contemplativo, el amor ordenado comunitario y el amor difusor apostólico. Básicamente, dichos aspectos se estructuran por la castidad, pobreza y obediencia. Vivían en comunidad de hermanos y, en Lisboa, estaban instalados en el monasterio de San Vicente de Fora, prestando asistencia a la población.

En este contexto de gran diversidad de ideas, mientras se debatía sobre el uso del arma o de la palabra para combatir o convertir los moros al cristianismo, el joven Fernando era acometido por las tentaciones de la carne. Los relatos lo describen como un joven atractivo pero algo extraño.

Siendo joven, de buena apariencia y rico, se puede entender que Fernando fuese objeto constante de las atenciones femeninas, sino del asedio propiamente dicho. (...) E incluso una de aquellas chicas tan ilustres, una de las más requisadas de la ciudad, llegó a proponerle casamiento, hablándole al oído durante una fiesta en casa del propio Fernando. Posiblemente se llamaba Joana Galvão o Galwyn⁴⁸.

En el libro, escrito como novela, *San Antonio de Padua: gran predicador y hombre de ciencia*⁴⁹, el autor Jan Dobraczynski afirma que la población de Lisboa, que se estaba enriqueciendo con el comercio, no se distinguía por sus buenas costumbres y perduraba en la calle la herencia de la dominación árabe.

Los jóvenes no solo se dedicaban a beber, sino también aprendieron a aspirar el humo del hachís. (...) Se difundió la prostitución, tanto de mujeres como de hombres, y los poetas la cantaban en sus obras. (...) la gente joven estaba expuesta a todo tipo de tentaciones. (...) Algunas veces Fernando había acompañado a sus compañeros de clase en estas escapadas al puerto, pero siempre se marchaba indignado⁵⁰.

⁴⁸Nuno, *Op. Cit.*, p. 39.

⁴⁹DOBACZYNSKI, Jan. *San Antonio de Padua: gran predicador y hombre de ciencia*. Madrid: Ediciones Palabra, 7^o edición, 2006.

⁵⁰Dobraczynski, *ibid.*, p. 16

Quizá las tentaciones personales, asociadas a las cuestiones políticas y sociales, junto con la valorización de los movimientos religiosos en el seno de la familia medieval, acabasen por tener influencia en los jóvenes de la época. Como le sugiere a Fernando su tío: *Supera tu fragilidad y prende tu riendas cuando la concupiscencia de la carne se pone a moverte; los pies que todavía no pusiste totalmente sobre los desvanes del mundo, esos mismos pies te llevarán por el camino de Dios. Evita ensuciarlos en el barro de los placeres mundanos, retrae tus piernas y orientate hacia lo sagrado*⁵¹. Se observa que el sentido figurado de retraer las piernas para evitar las tentaciones y utilizar los pies como instrumento de camino hacia Dios quizá pueda revelar algunos signos en su trayectoria. No obstante, en el marco cultural de guerra, violencia y lujuria, combinándose con una religiosidad acentuada, en la que Europa estaba inmersa, Fernando se aleja de los problemas mundanos para leer, contemplar y orar, e ingresa como novicio, en 1210, en el Monasterio de San Vicente de los Canónigos Regulares Agustinos.

Mientras Fernando pasaba su tiempo estudiando las sagradas escrituras, meditando en silencio, discutiendo los problemas existenciales de la humanidad con sus pares, o cantando con los monjes durante los oficios, predominaba en todo el mundo asiático y europeo el sentido de guerra y religión. Eran tiempos de recobrar o redefinir dominios territoriales sagrados, ocupados por otras religiones, como la Península Ibérica y Tierra Santa en Palestina. Tiempos en los que, paralelamente a las Cruzadas, se erigía un sinfín de catedrales sobre bases de antiguos templos. En el mismo período, las universidades, también consideradas catedrales del conocimiento, se instalaban en el medio religioso. En ellas, el arte, como instrumento de seducción y comunicación, también se hacía notar. No sólo el arte de construir templos,

⁵¹Nuno, *Op. Cit.*, p. 47.

también el de utilizar la imagen como instrumento educativo, supliendo así el analfabetismo de la época. Así, se trata de un arte que, junto con el cristianismo, revelaba el nacimiento de una nueva mentalidad.

En esa coyuntura de incertidumbres de los aspectos sociales terrenales ante los celestiales, el catolicismo consolidaba las figuras de Jesús y María como individuos históricos con personalidades definidas. Básicamente dirigidas a favor de los pobres y oprimidos, para propagar una nueva moral democrática que enaltecía las virtudes platónicas primordiales: prudencia, fortaleza, templanza y justicia. Paradójicamente, el triunfo del cristianismo se afirma por el derramamiento de sangre en nombre de Dios. Bien sea ésta la propia sangre, por el martirio y el sacrificio para alcanzar la gloria celestial, o la sangre del enemigo, por la lucha armada. Además, también se verifican los mismos puntos duales en las religiones contrarias.

Por otra parte, la misma paradoja está presente en los cuestionamientos del novicio ante las incompatibilidades y conflictos establecidos entre moros y cristianos, entre la cristiandad occidental católica y oriental ortodoxa, en las que sus papas y emperadores luchaban por el nombramiento de obispos o reyes impuros, y también por la proliferación de las sectas heréticas. Tal como veremos, al hacerse fraile, Fernando intentará *suprimir o mitigar dichas incompatibilidades con el poder de su palabra coherente y firme*⁵².

En el Monasterio de San Vicente, Fernando, ya se revelaba más próximo del pensamiento de San Agustín, y concluyó el noviciado con los máximos honores y por tanto se

⁵²Nuno, *Op. Cit.*, p. 32.

le permitió hacer la profesión solemne de consagración a Dios *en el estado religioso para todo y siempre*⁵³.

La vocación agustiniana consistía en prestar asistencia constante a la comunidad, mientras los benedictinos proponían el aislamiento radical como opción para la oración y meditación. Con todo, pasados dos años de estudios en una Lisboa agitada, tanto en lo que se refiere a fe como a violencia, el joven se traslada al Monasterio de Santa Cruz en *Coimbra*⁵⁴, a fin de dar continuidad a sus votos y estudios religiosos en un ambiente propicio a la reflexión benedictina. *Allí todo favorecía al cultivo de la vida espiritual con el progreso en el camino hacia la santidad*⁵⁵.

La experiencia en Santa Cruz le hizo *doctor de la Iglesia*, pero lejos de lo que se esperaba, no se convirtió en defensor de la Iglesia, sino un fervoroso cobrador de las enseñanzas del evangelio, contestando al excesivo intelectualismo y discusiones conventuales que alimentaban la vanidad y la arrogancia del clero.

Aunque Fernando no se quedaba indiferente a la crisis interna del monasterio, decide comprenderla, por obediencia, apoyándose en los estudios filosóficos y en su fe en la Iglesia. Mientras, ya ordenado cura, con veinticinco años de edad, se cuestiona sobre qué dirección tomar, si permanecer enclaustrado o si interactuar con el mundo,

⁵³Nuno, *Op. Cit.*, p. 32.

⁵⁴En el siglo XII, la organización urbana de Coimbra ya se dividía entre ciudad alta y ciudad baja, presentando las innovaciones agrarias y culturales resultantes de la presencia árabe desde el año 711. En 1064, el crecimiento demográfico es evidente, denotando la densa ocupación de su territorio. Coimbra, era la cuna y el punto central del norte del reino de Portugal, y ya contaba con bellísimas construcciones de estilo románico y gótico. En el siglo XIII, también ya era conocida como gran centro de estudios por excelencia, y ahí el fraile Fernando es ungido sacerdote por el obispo Pedro Soares, en 1219.

⁵⁵Röwer, *Op. Cit.*, p. 17.

siguiendo los consejos de su tío y los propósitos agustinianos de prestar asistencia espiritual a quien la necesite.

Hombre de personalidad fuerte y determinada, pero también alegre y fiestera, es exactamente la percepción de la “alegría” lo que le abrirá un nuevo camino. Actuando como portero del monasterio, Fernando acoge jóvenes franciscanos sintiéndose atraído por la alegría contagiosa que éstos le transmitían, lo que le reafirma el camino a seguir.

La recién creada Orden Franciscana⁵⁶ proponía a sus seguidores una vida abnegada, dedicada al servicio, especialmente de los más pobres, para convertir, en peregrinaciones, a los herejes por las enseñanzas de Jesús. Los franciscanos vestían túnicas oscuras y desarrapadas, atadas con cordones, y andaban con sandalias o incluso descalzos. Siguiendo la práctica de la compasión de San Francisco tenían, por vocación el auxilio a los enfermos y el alejarse de la riqueza. Utilizaban, estrictamente, el dinero necesario para instalarse en los lugares y predicar la paz.

*La falta de formalismo, la alegría siempre presente en el trato, la atención a la naturaleza, plantas y animales, la identificación con los pobres y la dedicación a los enfermos, de los agustinos (...) le encendió en el alma (...) una nueva luz*⁵⁷. Luz que también le impresiona cuando contempla los cuerpos de los cuatro jóvenes franciscanos, sus amigos de otrora, martirizados en Marruecos cuando intentaban evangelizar a infieles (Fig. 02).

⁵⁶Orden creada por San Francisco de Asís, inicialmente denominada *Ordo Fratrum Minorum* (Orden de los Frailes Menores), fue aprobada por la Iglesia el 16 de abril de 1209 y rápidamente se extendió por Europa. En 1214, se fundó su primer convento en Burgos. En 1216 llega a Portugal, fundándose un pequeño convento en Vila de Alenquer y, en 1217, el Convento de Santo António dos Olivais en Coimbra, en el que San Antonio ingresa en julio de 1220. (Rower, 2001, pp. 19-23).

⁵⁷Nuno, *Op. Cit.*, p. 86.



Fig. 02 – Pintura. *Os cinco Marteris de Marrocos*, Câmara Municipal, Vila Real, Montanhas - PT

Como afirman los autores consultados, para el hombre del siglo XIII, quedaban pues, como opciones a seguir, la cruz o la espada, la religión o la vida mundana, o incluso el martirio en nombre de Dios, como garantía de gloria en el reino del cielo. De ese modo el canónigo Fernando elige seguir las enseñanzas de los franciscanos como *dulce envidia de los mártires*.

Fernando, entonces, con casi treinta años de edad, decidió seguir los pasos de San Francisco y ser misionero. En 1220, ingresa en la orden de los frailes franciscanos, trasladándose a la ermita de Santo António dos Olivais. Inspirado por la historia del santo que daba nombre al lugar, adopta el nombre de Antonio y, con alegría, es recibido por los hermanos menores.

Al elegir la alegría como camino, Antonio se aleja de la motivación tradicional de entonces, en la que el martirio era el camino para llegar al cielo, aunque con diferencias singulares.

Después de cinco meses compartiendo experiencias con sus compañeros franciscanos, en diciembre de 1220 Antonio sale de Olivais para realizar su primera misión en Marruecos: convertir a musulmanes. Sin poder tolerar el clima africano, su cuerpo arde en fiebre, enferma y regresa a Europa poco tiempo después de su llegada a tierras

marroquíes. En la primavera de 1221, en el transcurso del viaje, y bajo una fuerte tempestad, su barco se desvía de la ruta y fondea en Sicilia. Cabe hacer aquí dos observaciones históricas: el franciscano Antonio ya no volvería a Portugal – salvo si se diese un milagro– y su salud tampoco sería la misma.

En Italia, Antonio viaja a Asís, y forma parte del *Capítulo*⁵⁸ *General de los Frailes Menores*. Ahí conoce al fundador de la Orden Franciscana, San Francisco de Asís⁵⁹. El provincial de la Romaña lo lleva consigo y lo envía al eremitorio de Monte Paolo, cerca de Forli. Durante el tiempo en que se quedó en el eremitorio fue cocinero y llevó una vida de discreción. Hasta que, en 1222, en una solemne ordenación religiosa, donde nadie se sentía capacitado para hablar, el guardián le dijo a San Antonio:

*Ve tú y habla lo que el espíritu del señor te inspire. Pensaba él que, si no le saliese bien, los demás lo disculparían por saber que el fraile portugués (...) no era un hombre de gran cultura intelectual (...) no quedaba duda. Pero Dios quería revelar un apóstol de su palabra, quería hacer de su siervo un faro, para, con la luz de su doctrina y ejemplo de santidad, alumbrar a los pueblos*⁶⁰.

Una vez demostrado su conocimiento teológico y don de oratoria, en 1223 fue autorizado por San Francisco a enseñar teología y ocupar distintos cargos en la orden.

⁵⁸[N.T.: El DRAE también define "capítulo" como la junta que hacen los religiosos y clérigos regulares a determinados tiempos, conforme a los Estatutos de sus órdenes, para las elecciones de prelados y para otros asuntos].

⁵⁹Fray Tomás de Celano escribió, en 1228, la primera biografía de San Francisco de Asís.

<http://www.franciscanos.net/maestros/assidua.htm> Consulta: 22-05-09

⁶⁰Röwer, *Op. Cit.*, pp. 31-32.

Entre 1226 y 1230 el fraile Antonio fue maestro de teología y homilía⁶¹ en Italia y en Francia, custodio en la región de Limoges y Provenza⁶², en la frontera y región norte de Italia. En ese período redacta sus sermones, los que, además de revelar su profundo conocimiento de la Biblia, eran proferidos con ardor e igualmente marcados por una claridad y simplicidad de palabras que impresionaban tanto a intelectuales como a personas no doctas. Por ello se ha considerado a Antonio como uno de los predicadores itinerantes más conocidos del siglo XIII. *El fraile João de Rigauld, al escribir sobre la vida de San Antonio, en el siglo XIII, cuenta que ese período constituye el apogeo de su talento como orador, cuando llega a reunir multitudes de más de treinta mil personas. Muchos acuden aun de madrugada para asegurarse los mejores lugares*⁶³.

En 1227 el fraile Antonio deja Francia y vuelve a Italia para participar del *Capítulo General de Asís* que se celebraría el sábado de Pentecostés⁶⁴. Sería ese Capítulo el primer encuentro de la orden sin su fundador (San Francisco muere el 3 de octubre de 1226) y, tanto por la fama de sus sermones como por el oficio que desarrolló en Francia, su presencia fue fundamental.

En este mismo período, la Orden Franciscana se dividía en dos corrientes: una idealista, que vivía solamente de limosnas en una dura realidad impuesta por la pobreza, y otra más mundana, que al aceptar donaciones, se *desviaría del sueño franciscano de servir al prójimo y no de dominarlo*⁶⁵.

⁶¹Arte de predicar. Rama de la teología práctica que trata de la composición y pronunciamiento de sermones y homilías.

⁶²Superior religioso de muchas casas de la misma orden religiosa.

⁶³Nuno, *Op. Cit.*, p. 180.

⁶⁴Festividad de la Venida del Espíritu Santo celebrada por la Iglesia el domingo, quincuagésimo día que sigue al de Resurrección, contando ambos, y fluctúa entre 10 de mayo y 13 de junio.

⁶⁵Nuno, *Op. Cit.*, p. 195.

Dichas cuestiones estructurales de adaptación al crecimiento de la orden, bajo los auspicios de la Iglesia, quizá se vieron reflejadas en la evolución arquitectónica que se realizó en su nombre. Desde la construcción del sencillo monasterio de Santo António dos Olivais, hecho en barro y paja en un terreno donado por la reina Dña. Urraca, hasta la construcción de la basílica de Asís, erguida en 1228 para albergar los restos mortales de San Francisco, o aun por la profusión cuantitativa y cualitativa de los templos que fueron construidos en su honor.

Por otra parte, la Orden Franciscana ya acusaba el inicio de lo que en un futuro sería la *Guerra de los Espirituales*⁶⁶. Desde el punto de vista biográfico, dicha crisis se refleja también en el fraile Antonio, quien se veía, como franciscano, a la sombra de la acumulación de dinero o cultura ante la pobreza y la humildad.

En el Capítulo, el fraile Antonio fue nombrado provincial de la Romaña, con sede en Milán, para cuidar de la administración de los asuntos de su provincia y, a *despecho de los problemas de salud, (...) no se cansa de recorrer durante los tres años de su mandato (...) las ciudades que forman parte de su jurisdicción*⁶⁷.

Ante los problemas evidenciados en el *Capítulo de Asís*, una comisión de siete franciscanos –incluyéndose a Antonio– va a Roma, a exponer los hechos al Papa Gregorio IX, para que éste decida si son legítimos los rumbos de la

⁶⁶Según los bolandistas, desde el tiempo de Francisco, cuando el número de frailes se ha multiplicado y comenzaron a entrar los “letrados”, ha ido creciendo la división en la fraternidad. Los más instruidos se preocupaban por los estudios, organización, mejor predicación. Tras la muerte de San Francisco, los grupos empezaron a distinguirse entre la “comunidad”, que fue siguiendo el camino de la adaptación, y los “zelantes”, nostálgicos de los viejos tiempos. Estos últimos posteriormente fueron denominados “espirituales”, de la expresión “observar *espiritualmente* la Regla”.

⁶⁷Nuno, *Op. Cit.*, p. 200.

orden bajo las reglas promulgadas por San Francisco. El 28 de septiembre el pontífice desautoriza la interpretación liberal de la carta-testamento de San Francisco –*en la que él preconiza la pobreza y vitupera el lujo y la acumulación de bienes materiales por parte de la orden*⁶⁸– y creaba el cargo de nuncio⁶⁹ entre los franciscanos. Como nuncio sería responsable de la administración de los bienes donados a la orden y, a través de su gestión directiva como embajador, la iglesia pasaría a administrarlos para el usufructo franciscano.

Por obediencia no hubo litigio con la decisión del papa, pero el fraile Antonio, utilizando su conocimiento teológico y elocuencia, expone los puntos de vista de los franciscanos, señalando la necesidad de contener el lujo de la Iglesia y de los propios clérigos. El taumaturgo⁷⁰ aplica sus sermones en varios eventos eclesiásticos, por lo que llegó a ser llamado por Gregorio IX *el arca del testamento*. *Cuando el fraile Antonio se despidió del papa, recibió de él el privilegio de poder predicar donde mejor le pareciese. Recordándose que, entre las ciudades de Italia, Padua era la que más benevolencia le había mostrado y en la que su palabra había dado los mejores frutos, así, el fraile Antonio decide regresar a aquella ciudad*⁷¹.

En 1229, en el convento de Arcella, a pocos metros de los muros de Padua fijó su residencia, para, desde allí, ir donde fuese requerido a fin de predicar. Debilitado por la hidropesía⁷², reposaba en una noguera, donde el Conde Tiso mandó construir una pequeña casa en atención a su

⁶⁸Nuno, *Op. Cit.*, p. 221.

⁶⁹Embajador del Papa.

⁷⁰[N.T.: aunque en castellano sea más conocido su significado de "mago", la expresión viene del griego, *thaumatourgós*, y se refiere a aquello o a quien hace milagros].

⁷¹Brito, *Op. Cit.*, p. 69.

⁷²Derrame o acumulación anormal de líquido seroso en tejidos o cavidad corporal. O acumulación mórbida de serosidad en cualquier parte del cuerpo, principalmente en el abdomen.

voluntad. El fraile Antonio *desde el alto de su cubículo bien aireado contemplaba la naturaleza y se deleitaba, al igual que hacía San Francisco, ante la grandeza de la obra del creador. (...) Desde aquella noguera contemplaba el paraíso*⁷³. Posiblemente, entendiéndose el árbol como un elemento simbólico del acercamiento al cielo, al igual que el mito de la colina primordial, San Antonio deja la materia para la ascensión de su espíritu. *Dejara de latir el corazón que otra cosa no amó sino al Creador y por su amor a las almas inmortales. Como la estrella de la mañana en medio de la niebla, como el plenilunio en sus días, como el sol fulgente, así él relumbró en el templo de Dios*⁷⁴.

1.3. Reflejos del santo

San Antonio fue enterrado en Padua y su túmulo se convirtió en lugar de peregrinación. Inmediatamente tuvo inicio su proceso de canonización. San Antonio de Padua y Lisboa es contemporáneo de San Francisco de Asís, quien también lo llamaba cariñosamente *mi obispo*. Mientras, los historiadores coinciden en la afirmación de que, en virtud de la comprobación de sus milagros, de la grandiosidad de sus sermones y de su trayectoria religiosa centrada en la obediencia, bondad y determinación en propagar la palabra de Dios, por decisión papal, San Antonio⁷⁵ fue canonizado incluso antes de San Francisco de Asís. El 30 de mayo de 1232, antes de completarse el primer aniversario de su fallecimiento, el Papa canonizó solemnemente a San Antonio. *La ceremonia se dio en la catedral de Espoleto, donde entonces se ubicaba la Curia Romana (...) En aquel mismo momento, en Lisboa, ciudad natal del santo, las*

⁷³Röwer, *Op. Cit.*, p. 87.

⁷⁴Röwer, *Op. Cit.*, p. 88.

⁷⁵San Antonio fue considerado "doctor de la Iglesia" por su reputación como gran erudito en asuntos bíblicos y en el conocimiento teológico.

*campanas empezaron a sonar alegremente por sí mismas, sin que nadie las tocase*⁷⁶.

Así, los historiadores señalan que el hombre a quien se reconoció en vida como primer teólogo de los franciscanos, por la certeza de su inmediata ascensión al cielo, también fue legitimado como el primer santo de la Orden Franciscana reconocido por la Iglesia.

*En Padua, cuando se presentó la bula de canonización, toda la ciudad se llenó de alegría, y ya el 13 de junio, primer aniversario de la muerte de San Antonio, se celebró su fiesta con grande alegría y ostentación*⁷⁷.

Como comprobación de fe, registro de memoria, o incluso como recurso alentador del desarrollo económico y político de la Iglesia, se conservan y exhiben en exposición los bienes o vestigios materiales pertenecientes a los santos. Y eso no ha sido distinto, en el siglo XIII, en relación con la memoria de San Antonio. *En 1263, tras treinta y un años de su canonización (...) cuando se abrió su ataúd, se encontró perfectamente intacta, aun conservada con su color natural, la lengua de San Antonio*⁷⁸. Si por la ciencia de los hombres no fue posible explicarlo, lo sagrado ha testificado el hecho como milagro. La lengua del santo se conserva hasta hoy en un relicario (Fig. 03)., en la ciudad italiana de Padua y, como metonimia, al igual que San Antonio en vida, sigue atrayendo a muchos peregrinos⁷⁹.

⁷⁶ Brito, *Op. Cit.*, p. 77.

⁷⁷ Brito, *Op. Cit.*, p. 79.

⁷⁸ Brito, *Op. Cit.*, p. 79.

⁷⁹ En el período medieval, las reliquias de los santos –verdaderas o falsas– servían de atractivos para los templos y también de justificativa para peregrinaciones y celebraciones. Mientras, incluso antes de su canonización, el fraile Antonio ya tenía algunos trozos de su hábito

San Antonio fue tan obstinado en propagar los valores evangélicos que su orden traspasó fronteras teológicas, a ejemplo de los protestantes –anglicanos y luteranos–, pues desde la disidencia de Enrique VIII y de Martín Lutero, ya había registro de franciscanos que, en algunos lugares, abandonaron la obediencia a la Iglesia de Roma, aunque pretendiendo mantenerse fieles a los preceptos de Francisco de Asís⁸⁰. Dieron seguimiento a los principales fundamentos de su obra: caminar propagando la palabra de Dios a los que la necesiten como aliento ante la desigualdad social.

No obstante, a excepción de las referencias del historiador Fernando Nuno, los franciscanos protestantes fueron poco conocidos o registrados en las obras consultadas. En cuanto a los milagros que justificaron su pronta canonización, todos los historiadores los describen en detalle. Cabe pues, citarlos sin hacer juicio de valor. No obstante, algunos autores señalan que su canonización también atendía a una estrategia ideológica de unificación



Fig. 03 - Relicario con la Lengua del Santo. Capilla de las reliquias o del tesoro. Padua, Italia

cortados por sus oyentes y guardados por ellos como reliquia, "por lo que, para contener el asedio cada vez más asfixiante, se forma una escolta para proteger su integridad. Nuno, *op. cit.*, p. 180

⁸⁰Nuno, *Op. Cit.*, p. 263.

de la Iglesia, ya que desde el siglo XII se abrían nuevas perspectivas en el seno del catolicismo:

El cristianismo debe avanzar por medio de la fe hacia la inteligencia, y no llegar por la inteligencia a la fe o, si no fuera posible entenderlo, que se separe de la fe.

Partiendo de ese pensamiento de San Anselmo⁸¹, registrado en la obra de Laura Silvani, *Historia de la filosofía*⁸², podemos hacernos idea de la importancia que, en el mundo medieval, tenía la asociación de la religión con la razón y la filosofía.

El cristianismo se desarrolló a través de la escolástica⁸³ al asimilar elementos de la filosofía pagana, básicamente centrada en el pensamiento de Aristóteles, trasladado a Europa de la mano de los árabes. *San Anselmo parte del punto de vista platónico, de un mundo en el que la realidad es un reflejo del plano de las ideas*⁸⁴; un mundo habitado por hombres de cuerpo y alma, donde la vida moral se sometería al cuerpo y al espíritu, sin que al primero deba dominar el segundo. Platón dice que la contemplación y la filosofía propician la sabiduría, como virtud racional humana. Así como el alma concupiscible podría contenerse por la virtud de la templanza y el alma irascible podría ser dominada por la fortaleza como virtud. Por cierto, en esta distribución también formaría parte, como virtud fundamental, la justicia bajo auspicio de la sapiencia. Así, Platón clasifica las virtudes del alma humana, llamadas posteriormente: prudencia, fortaleza, templanza y justicia. Estas son las bases de

⁸¹San Anselmo de Canterbury (1033–1109) fue un filósofo medieval que dedicó su vida al estudio de la religión. Fue fundador de la escolástica, con un pensamiento vinculado a la filosofía agustiniana y neoplatónica.

⁸²SILVANI, Laura. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Ed. Óptima, 2003, p.101.

⁸³Filosofía que se enseñaba en las escuelas monásticas de la Edad Media y que refloró en el siglo XIX; actitud intelectual que consiste en el uso de formalismos y sutilezas de lenguaje y en un culto exagerado de las autoridades intelectuales.

⁸⁴Silvani, *Ibid.*, p.101.

conducta que marcaron los caminos de San Antonio, como se ha verificado en su historia.

San Antonio tenía como objetivo señalar las virtudes a través de la prudencia del conocimiento previamente a las cuestiones evangélicas, de la fortaleza en someter el cuerpo a la mortificación para aliviar el alma, de la templanza bajo la obediencia y, fundamentalmente, la virtud de la justicia. Tanto las virtudes entre los hombres vivientes como la divina buscan la ascensión del espíritu al paraíso post muerte. Estas virtudes también se atribuyen a los milagros que realizó como testimonio de fe. Por otra parte, dichos milagros están representados en muchas de las obras de arte estudiadas en las publicaciones consultadas, en los museos y templos religiosos visitados, o incluso disponibles en espacios públicos y por los caminos que hemos recorrido.

1.4. La iconografía de San Antonio

Entre las representaciones de San Antonio, la más difundida, *porque así lo prefería la piedad*⁸⁵, es la que revela a un hombre joven, con rasgos delicados, de tez clara, ojos castaños, pelo muy corto, vestido en túnica oscura atada con un cordón de algodón con tres nudos pendientes. En su mano derecha lleva un lirio blanco o una cruz, y en la izquierda, sobre un libro, sostiene al niño Jesús (Fig. 04). Algunas de esas representaciones, sobre todo las imaginarias, lo caracterizan con rasgos afeminados. No obstante, las obras biográficas consultadas describen a un hombre de personalidad fuerte y obstinada, implacable contra los opresores de los más débiles y

⁸⁵*Legenda Assidua*, Biografía de la Canonización de San Antonio, autor desconocido. <http://www.franciscanos.org/selfran70/sanantonio.html> Consulta: 22-05-09.

oprimidos, a ejemplo de los eclesiásticos que no vivían de acuerdo con las enseñanzas del evangelio, llamados por él, durante toda su vida, *enemigos mortales de los heréticos*.

Analizando los aspectos históricos del período en que el hombre Antonio peregrinó por la tierra, posiblemente podamos encontrar características que indican algunas contradicciones entre la imagen literaria construida y la imagen representada en las obras de arte.

Dobraczynski apunta que al final de las cruzadas, en Lisboa permanecieron muchos que habían participado en la cruzada anglo flamenca, atraídos por esta bella ciudad rodeada de tierras muy fértiles y con un magnífico puerto al que llegaban cada vez más barcos. (...) *Y que el rey había concedido tierras y propiedades a los antiguos cruzados, que deseaban establecerse en Portugal; estos nuevos propietarios necesitaban mano de obra. Se ofrecía trabajo a todos: a campesinos de las zonas montañosas del país, igual que a moros que, bien por auténtica convicción o bien para no tener que marcharse, se habían hecho bautizar. Los árabes jóvenes eran hombres muy apuestos y los matrimonios mixtos fueron muy frecuentes*⁸⁶.



Fig. 04 - *Santo Antônio*, Jan Provost, Séc. XVI, Museu de Arte Sacra, Funchal

⁸⁶Dobraczynski, *Op. Cit.*, p. 10

Bajo estas consideraciones históricas del cristianismo en Portugal, Dobraczynski describe las características físicas de Fernando y su compañero Berardo. Ambos con aproximadamente quince años de edad.

Esta mezcla de rasgos de diferentes razas reflejaba en los rostros de aquellos dos muchachos. Sus espesas cejas, la tez morena de sus caras, el delicado dibujo de sus labios y los dedos finos podrían ser resultado de una herencia árabe; por el contrario, el color gris de sus ojos, el tono rubio ceniza de su pelo y la línea dura de sus mandíbulas indicaban que descendían de los recién llegados del norte brumoso⁸⁷.

Aunque la mayor parte de las imágenes del Santo coinciden en delicadeza y belleza con la descrita por la literatura y el arte (Fig. 05), encontramos otras que sustentan lo contrario, un tipo estéticamente distinto de los ideales representativos del Catolicismo (Fig. 06). En 2014, científicos italianos y brasileños aplicaron sofisticadas tecnologías forenses para reconstituir en 3D el rostro de San Antonio (Fig. 07) a partir de los estudios, hechos en 1981, de una copia del cráneo del santo⁸⁸.



Fig. 05 – Pintura Santo António e o Menino Jesus, Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa, Portugal

⁸⁷Dobraczynski, *Op. Cit.*, p. 10

⁸⁸ <http://www.paroquiasantoantoniobarro.com.br/news/foto-video-peritos-forenses-que-tentam-reconstruir-rosto-de-san-antonio-de-padua/> Consulta:03-11-2014

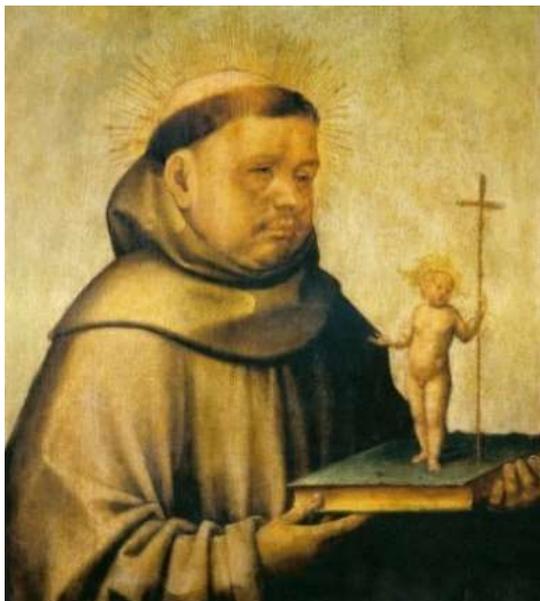


Fig. 06 - Pintura *Santo Antonio e o Menino Vanitas*, siglo XVI, autor desconocido: Maria Flexor. Pg. 136



Fig. 07 – Imagen en 3D de San Antonio hecha por expertos.

Todas estas imágenes representan a San Antonio con el niño Jesús en brazos, haciendo alusión al milagro descrito por el Conde Tiso, cuando lo recibió en su casa en Camposanpiero⁸⁹.

La mayor parte de las representaciones de San Antonio describe a un joven alegre, de fisonomía adolescente, plena en vigor pero con expresión angelical. Aparece siempre envuelto en una atmósfera celestial, representada por nubes, a veces en movimiento sobre un cielo azulado, o incluso dorado, sugiriendo un amanecer como luz de la esperanza a un nuevo tiempo de renovación del espíritu cristiano. Sin embargo, para el análisis de los elementos simbólicos también podemos observar dos factores, uno de orden dogmático y otro práctico, como veremos a continuación.

La Orden Franciscana pretendía atender a los pobres aplicando sus dogmas de fe, auspiciada por la mendicidad y la apariencia simple de sus propios seguidores. Mientras, la Iglesia, como centro político y social, a través de la difusión de la fe también pretendía alcanzar más poder. Para ello, se servía de la imagen grandiosa de sus monumentos arquitectónicos y de los atributos artísticos y místicos conservados en ellos. Así que el disponer de una imagen representativa de los franciscanos para difundir la imagen de los templos –palacio de Dios–, más que dogmática fue una estrategia práctica, que aunaba sus intereses de fe y

⁸⁹Una noche, al ver algunos rayos de luz extraordinaria afuera del cuarto en el que el fraile Antonio rezaba, se acercó y vio al santo con un gracioso niño en brazos que lo acariciaba suavemente. Se quedó lleno de espanto por tan extraordinaria maravilla, y comprendió que era el Niño Jesús que se hizo visible al santo para recompensarlo, con celestes consolaciones, por las fatigas que sufría por su gloria. En ese intervalo el niño desapareció. Saliendo del éxtasis, el fraile Antonio salió del cuarto y se dirigió al dueño de la casa, diciéndole que sabía que él había visto el apareamiento. Pidió entonces, con mucha insistencia, que no revelase lo que había visto. Conde Tiso cumplió la promesa, haciendo público su testimonio sólo tras la muerte del fraile. Brito, *op. cit.*, p. 50.

economía. Se suma a los dos paradigmas el hecho de que la comunicación se establecía a través de la oralidad o lectura de las imágenes representativas, como recurso catequístico en virtud del analfabetismo dominante en las sociedades de entonces.

Así, podemos encontrar en los elementos simbólicos de las imágenes de San Antonio (Fig. 08) los caminos dogmáticos implícitos en su biografía y la práctica comunicativa gestada por la Iglesia. Sin duda, estos fueron caminos educativos y aclaradores de los dogmas de la Iglesia a lo largo de muchos siglos.

En cuanto a los símbolos, el lirio o azucena que el santo lleva en la mano derecha sugiere tres lecturas. Una, nos lleva a la ciudad de Padua, por tratarse de una planta característica de la región. Su poder medicinal y el perfume que exhala, es muy posible que haya despertado la atención del santo cuando vivía en tierras del Conde Tiso, comprobando así su presencia en Italia y, consecuentemente, motivando la peregrinación a aquella ciudad. Otro significado, no menos importante, sería una alusión a su virginidad, como símbolo de castidad y pureza por amor a Dios. Y el tercero, la valorización de la naturaleza, por parte de los franciscanos, por ser ésta la gran creación de Dios para los hombres.



Fig. 08 - Santo Antônio de Óbidos
séc. XVIII, madera policromada
Iglesia de la Misericordia.
Óbidos, Portugal

El libro que también aparece en las representaciones de San Antonio hace referencia al conocimiento del evangelio y justifica todos los títulos que el santo ha recibido de la Iglesia en reconocimiento a su sabiduría. El origen del libro, como elemento emblemático de la sabiduría, se remonta a tiempos lejanos en la historia de la humanidad⁹⁰. Sin el Niño Jesús, el libro aparece en la mano izquierda, cerrado, junto con el lirio, pues, la otra mano señala al cielo, como centro de inspiración y de plena sabiduría, o aun simboliza una bendición a quien lo observa, o incluso, enalteciendo la oralidad, reclamando atención para ser escuchado.

Las primeras imágenes del santo no se reportaban a sus milagros. En ellas San Antonio está representado sólo con el libro, cruz, rosario, corazón o incluso una llama. La imagen de San Antonio conservada en el convento de San Francisco en Santarém⁹¹ es la más antigua de Portugal⁹².

En las obras que registran la presencia del Niño Jesús, la Biblia está bien en el regazo de San Antonio (Fig. 09), mientras el niño acaricia su rostro, o bien abierta o cerrada, sirviendo como apoyo al niño en



Fig. 09 - Pintura de Barcalli século XVIII. Trono de la Iglesia del Convento de Varatojo-Lisboa - Portugal.

⁹⁰Símbolo de sabiduría desde las sociedades ágrafas. En griego (*biblos*) remite a la sustancia, membrana de ciertos árboles, que les servían a los hombres para fabricar, con sus fibras, cordones y papel. Iconos de piedra o tejido, también remontan simbólicamente a los libros. (Albert de Paco, *Op. Cit.*, p. 303).

⁹¹El Convento de San Francisco de Santarém fue fundado en 1242. Cabe decir que los franciscanos llegaron allí en el año de 1240, o sea, nueve años tras el fallecimiento de San Antonio. La construcción, en estilo gótico, ya servía de paraje de los franciscanos desde 1240. A lo largo de los siglos pasó por muchas intervenciones arquitectónicas, llegando a su apogeo, degradación y rehabilitación. Todavía hoy podemos encontrarlo, como construcción protegida por el Patrimonio Nacional.

⁹²Brito, *Op. Cit.*, p. 85.

pie o sentado. La presencia del niño Jesús confirma al santo como el gran predicador del verbo encarnado. En las obras que representan a la Virgen María o San José⁹³ entregándole el Niño Jesús, se observa que la Biblia reposa en el suelo.

En el siglo XVI, con el barroco, en algunas obras aparece la cruz como símbolo del martirio de Jesús y en alusión a otros santos misioneros que se valieron del martirio como prueba de fe.

La cruz siempre fue su arma contra los asaltos del demonio y su instrumento para hacer milagros (Fig. 10). Su bendición no es otra sino la glorificación de la cruz de Cristo⁹⁴.

Algunas obras, pictóricas o escultóricas, cuando San Antonio no está postrado, en reverencia, o sentado con sus pies descalzos o con sandalias, sugieren un caminante por la postura corporal adoptada en las peregrinaciones que hizo tal y como la Orden Franciscana determinaba. Al hacer referencia a sus pies, cabe recordar, pues, el consejo de su tío, el padre Fernando, aun en su adolescencia, en Lisboa, cuando lo orienta a *no ensuciar los pies con el barro de los valores mundanos*.⁹⁵



Fig. 10. Santo Antônio de Pádua.
Madera Policromada Siglo XIX
Museu Náutico da Bahia –
Forte de Santo Antônio da Barra,
Salvador, Bahia, Brasil

⁹³Obra en la que “San José presenta el niño Jesús a San Antonio y a San Francisco”, pintada por Giacomo Ceruti (1698-1767).

⁹⁴Röwer, *Op. Cit.*, p.121.

⁹⁵Nuno, *Op. Cit.*, p. 47.

La distribución de panes que figura en obras de los siglos XVI y XVII se remonta al tiempo en que el santo también actuaba en las cocinas de los monasterios y alimentaba a los pobres, echando panes por la ventana y, milagrosamente, las cestas volvían a llenarse para atender a las necesidades de sus compañeros franciscanos⁹⁶.

Hecho infrecuente, pero no menos importante es la presencia de la llama en su mano como elemento simbólico de la pasión de Jesús y María. Según Röwer, esa representación *surge a finales del siglo XIV (...) y se conserva durante 150 años*⁹⁷. Del mismo período, existen obras de otros artistas, en las que la llama fue reemplazada por un corazón, para expresar de forma más directa el amor del santo. No obstante, cuando hablamos de sincretismo y relaciones con otras entidades, es posible que la llama de San Antonio adquiriera otro significado.

En la asociación de símbolos y atributos de San Antonio podemos observar tres nudos que penden del cordón de algodón, característica de la túnica oscura, negra o marrón, de la Orden Franciscana (Fig. 11). Cada uno de los tres nudos representa respectivamente la castidad, la pobreza y la obediencia, y sirven como señal iconográfica de fácil identificación de los miembros de la orden.

Del mismo modo que otras religiones, el cristianismo también utilizó el sincretismo en sus prácticas religiosas, a ejemplo del rosario, extraído de los seguidores de Alá y readaptado por Santo Domingo de Guzmán⁹⁸ para las oraciones católicas. El rosario va

⁹⁶Durante el siglo XIX, en una época de hambre en Messina, Sicilia resurge el atributo simbólico de los panes.

⁹⁷Röwer, *Op. Cit.*, p.120.

⁹⁸Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) nació en Caleruega, Reino de Castilla, y fue el fundador de la Orden de los Predicadores –Dominica–, reconocida por el Papa Inocencio III en 1215. En 1217, Guzmán envía cuatro frailes a España y siete a París, fundando en agosto la primera casa dominica en París. Murió en Bolonia cuando los dominicos ya contaban con 60 conventos en ocho provincias. En 1229 se inaugura la primera cátedra de teología de los

a aparecer incorporado a la iconografía de San Antonio, caracterizándolo como un hombre dedicado a la oración.



Fig. 11. *Santo Antônio de Pádua*.
Muñeco en tela artesanal
Colección del autor
Foto: Luiz Mario, 2014

dominicos en París y la segunda en 1230 en la misma ciudad. Fue canonizado en 1234. La Orden de los Predicadores, tenía como misión exponer y defender las verdades de la fe cristiana. Santo Domingo, consciente de la necesidad de una buena formación intelectual, incluyendo retórica y lógica, además de teología, para cumplir la práctica misionera, crea la escuela dominica.

1.5. San Antonio milagrero.

Así, con la imagen asociada a la palabra predicada, los franciscanos alcanzaban los objetivos de su orden. Como se registra en su biografía, para convertir infieles y aplicar la justicia en defensa de los inocentes, San Antonio predicó con el ejemplo, utilizando la imagen producida in situ, es decir, a través de sus milagros.

Los relatos de milagros llenaban en profusión las historias contadas al pie de la chimenea a la hora de dormir. Al final, como en tantos otros temas medievales, de éste nuestro como de otros santos hemos oído cantar (y contar) tantos milagros y maravillas, que nunca sabemos lo que tienen de realidad física. ¿Pero es eso lo que realmente importa? Tanto podemos tomarlos como alegorías como creer píamente en ellos⁹⁹.

En las obras observadas se han constatado referencias directas a la comunicación, en amplio sentido, como eje conductor de los objetivos teológicos y filosóficos del santo. Tal como ocurre en otros países de mayoría católica, en Brasil se conoce más popularmente a San Antonio por su atributo del amor, por tanto como *casamentero* o protector de los enamorados.

En Rio de Janeiro, en la iglesia del convento de San Antonio, hemos encontrado una leyenda de tradición portuguesa, que narra la siguiente historia:

Había una joven pobre, aunque virtuosa, a quien le faltaba la dote para casarse honestamente. (...) Cierta día, fue a

⁹⁹Nuno, *Op. Cit.*, p.191.

arrodillarse a los pies de la imagen del santo y por el amor del Niño Jesús en sus brazos, le pidió humildemente lo que deseaba. (...) Estando así arrodillada, vio como se desprendía un papel de la mano del santo, cayendo en sus manos. (...) Era una carta dirigida a un prestamista. Y así decía: 'Fulano, de a la portadora, en monedas de plata, lo equivalente al peso de este papel. Firmado, Antonio'. (...) Al entregarlo al prestamista, éste, sin inquirir nada, ni preguntar por garantías, puso el papel en un plato de la báscula, y en el otro, las monedas. (...) Volvió a poner más monedas; pero el papel era siempre más pesado, y así siguió hasta completarse la cantidad necesaria para la dote. El prestamista entregó el dinero a la joven y la dejó irse en paz. La joven agradeció, y radiante volvió a casa, no habiendo nada más que obstar a su matrimonio¹⁰⁰.

A pesar de la fuerte creencia en esta faceta de San Antonio en muchos países, en Europa y Estados Unidos no es a él a quien los fieles enamorados hacen sus pedidos. Según lo consignado, analizado y reconocido por la sociedad de los bolandistas¹⁰¹, jesuitas dedicados a los estudios científicos de milagros para legitimación y reconocimiento de la iglesia, ese atributo también se otorga a otro santo. Seguramente a uno que ha sufrido algún tipo de martirio en

¹⁰⁰Röwer, *op. cit.*, pp. 127-128.

¹⁰¹Los bolandistas forman una sociedad jesuita, cuyo nombre toman de su fundador, el padre jesuita belga Jean Bolland (1596-1665). Dicha sociedad fue constituida con el fin científico de recoger y someter a examen crítico toda la literatura hagiográfica existente, completando lo que habían omitido los antiguos compiladores, valorizando las fuentes relativas a santos a los que se refieren los martirologios, distinguiendo los datos históricamente verdaderos de los falsos y legendarios, reconstruyendo así la historia y la espiritualidad de los que la Iglesia reconoce como santos y beatos. El grupo de los bolandistas sufrió persecuciones, principalmente en la ocasión de la supresión de los jesuitas, pero ha sobrevivido a todas ellas. Por sus manos han pasado todos los martirologios –padres jesuitas, grandes historiadores– que, subvencionados por el reino de Bélgica, hace tres siglos, vienen investigando la hagiografía de modo irrefutable. Actualmente existen núcleos en Bélgica y en Roma, junto a la Congregación para la Causa de los Santos.

nombre de Jesús. Así, por afinidad con dicho atributo, hoy encontramos muy difundida la figura de San Valentín¹⁰².

Con todo, aunque haya incertidumbre sobre su origen y milagros, lo cierto es que la historia de San Valentín ha ido conformándose a lo largo de muchos años, de manera que hoy se conoce que Valentín era un sacerdote que en el siglo III desafió las leyes del emperador Claudio II, que prohibían el matrimonio de los soldados durante las guerras, pues se consideraba que lucharían mejor sin ataduras familiares. Valentín los casaba en secreto bajo el rito cristiano y por ello fue detenido y condenado a muerte. Mientras esperaba el cumplimiento de su sentencia en prisión, se enamoró de la hija ciega de un carcelero y, milagrosamente, le devolvió la vista, pero ello no lo libró de la pena capital. Por lo que se convirtió en mártir en nombre del amor.

De hecho, la costumbre de los enamorados de enviarse billetes galantes, denominados *Valentín*, se remonta al siglo XIV. Sin embargo, su conmemoración sólo se inició en los países sajones durante el siglo XVIII, extendiéndose a los países latinos hace algunos años, y señalándose entonces, la fecha del 14 de febrero como día festivo de San Valentín y también día de los enamorados en Europa y en Estados Unidos.

¹⁰²Poco se pueda afirmar con seguridad sobre la identidad exacta de San Valentín, ya que en la historia de los santos mártires y descripción de sus milagros recopilados por los bolandistas, existen por lo menos tres santos con el mismo nombre, como describe el periodista uruguayo Ricardo Soca: *En los listados de mártires más antiguos, escritos en los primeros siglos de la era cristiana, existen por lo menos tres santos con el nombre Valentín: dos obispos sepultados en distintas localidades de Vía Flaminia, en Roma, y otro había sido torturado y muerto en África, todos ellos asociados al 14 de febrero.*

SOCA, Ricardo. *Día de São Valentim celebra santo que nunca existiu*. In: Folha de São Paulo, Publicación el 10-07-09.

No obstante, tanto el 14 de febrero como el 13 de junio (festividad de San Antonio en Brasil y en algunas partes de América Latina) se asociaron al día de los enamorados, ganando más peso en el siglo XX gracias a estrategias comerciales.

Otra correlación entre las festividades que podemos observar consiste en el hecho de que los solteros en Bahía, además de los regalos, utilizan la comunicación escrita, del mismo modo que en los billetes de San Valentín enviados a los posibles pretendientes. Pero no se entregan directamente a estos, sino que se envían con la "intermediación" de San Antonio, como receptor mítico, capaz de atender toda clase de pedidos. Es decir, son destinados al santo ya que, por el poder de comunicación que tiene comprobado por su biografía, está calificado para encontrar lo que se pierde y también para resolver las causas imposibles. La historiadora bahiana Hildegardes Vianna en *Festa de santos e santos festejados* dice que él es un 'oficial competente', compitiendo con cualquier producto de la Scotland Yard, infalible en las pistas, que sale a la búsqueda de cualquier cosa perdida o robada¹⁰³. Pero, independiente de la estrecha relación de confianza que el bahiano mantiene con San Antonio, lo cierto es que la historia de sus milagros indica que el santo llegó a tener el poder de la ubicuidad¹⁰⁴.

Fueron encontrados tres episodios que tratan de la ubicuidad o, al tratarse de milagros, la bilocación. Uno, sucedió en 1226, en la iglesia de San Pedro de Queyrox cuando el fraile Antonio practicaba un sermón y recordó que estaba atrasado para una ponencia en la ermita de *Le Puy-en-Velay* donde vivía como guardián. *Dicen los testigos que, en ese momento, interrumpió el sermón, bajó el rostro y*

¹⁰³Vianna, *Op. Cit.*, p. 45.

¹⁰⁴El poder de estar al mismo tiempo en todas las partes o estar (por milagro) en dos sitios a la vez.

*pareció absorto unos minutos durante los que, al mismo tiempo, aparecía a los hermanos de su monasterio (...) para acompañarlos en el canto litúrgico y para predicar*¹⁰⁵. Los otros dos tratan sobre su regreso a Portugal, desde donde partió para su primera misión en Marruecos, abdicando de los valores materiales –incluso la familia– en función de los espirituales. En ambos su fin era hacer justicia a su genitor, el señor Martim de Bulhões. En uno, inquiere a un muerto para que diga a los jueces quién realmente le había asesinado *se levantó el muerto y, como si estuviese vivo, contestó en voz clara y oída por todos que Martim de Bulhões era inocente y no se había manchado en su sangre*¹⁰⁶.

Esta es la escena que eligió Goya para pintar la cúpula de la iglesia de San Antonio de la Florida en Madrid, edificada entre los años 1792 y 1798. Goya tardó 120 días en terminar su obra (Fig. 12). Sin embargo, sitúa el hecho en Madrid y los personajes que vemos son representativos de aquella época, incluso con vestimenta del momento¹⁰⁷.



Fig. 12. Iglesia de San Antonio de la Florida

¹⁰⁵Nuno, *Op. Cit.*, p.177.

¹⁰⁶Brito, *Op. Cit.*, p. 58.

¹⁰⁷[<http://www.madridvillaycorte.es/iglesiasanantoniodelaflorida.php>] Consulta: 20-02-2010

El otro milagro, se refiere a cuando San Antonio se desplaza desde Milán, para comparecer ante un tribunal en Lisboa, con el objetivo de extraer la verdad de acreedores que negaban haber recibido de las manos de su padre los valores –sin recibo– debidos por la corona lusitana.

Desaffan a Dios, negando que recibieron el dinero de mi padre. ¡Él ha confiado en ustedes, y ustedes le agradecen arrastrándolo a la deshonra, junto con su familia! Ustedes, en tal día, tal hora, tal lugar, cobraron tanto, ustedes tanto, y ustedes otro tanto... Confiesen la verdad, si no quieren que Dios les mande un terrible castigo'. Los culpables confesaron que habían mentido y el santo aun consiguió de los jueces que fuesen perdonados. Después, ha abrazado a su padre, lo besó respetuosamente la mano y... ¡en el mismo instante recomenzaba en Milán el sermón interrumpido¹⁰⁸!

A ese regreso de San Antonio a Lisboa para reafirmar la conducta moral paterna se debe la inclusión de la expresión *tirar o pai da forca* (librar al padre de la horca) en la cultura popular brasileña y difundida en su lenguaje de uso¹⁰⁹ con el significado de *hacer algo muy aprisa*.

Las obras consultadas, en su mayoría, hacen referencias al milagro de la bilocación de San Antonio, por lo que dicha acción también nos permite establecer paralelismos con otras religiones. Si en la doctrina luterana se afirma que la omnipresencia de Cristo, en su presencia corporal, se fundamenta por la eucaristía, la bilocación se hace a través de símbolos como el cáliz y la hostia, como cuerpo de Cristo. Mientras, los hechos milagrosos de San

¹⁰⁸ Brito, *Op. Cit.*, p.59.

¹⁰⁹ Nuno, *Op. Cit.*, p. 171.

Antonio también inciden en la ubicuidad espiritual¹¹⁰ que mucho influiría en las doctrinas del espiritismo¹¹¹ en el siglo XIX.

En muchos casos, al igual que en los episodios de la vida de San Antonio descritos, la ubicuidad no sólo se manifiesta como milagro, sino que también tiene un sentido de comunicación. Cabe recordar que el santo se desplaza para intervenir y predicar la palabra de Dios, lo que reafirma su atributo de comunicador. Además, con relación a ello, hemos encontrado algunas correspondencias, relacionadas a las fiestas de San Antonio en la actualidad, que contenían la sigla SATG, que significa *San Antonio te guía*, invocándolo, con su diligencia, para que lleve las cartas a buen destino.

Quizá esa costumbre guarde alguna relación con otro episodio en la vida del santo, en el que éste, deseando aislarse en otro convento, escribe una carta a sus superiores pidiéndoles permiso para ello. Entonces, deja la carta en su habitación y sale a buscar un posible mensajero. Al no encontrarlo, regresó a su habitación, y cuando fue a buscar la carta, vio que había desaparecido y entendió el hecho como voluntad divina de no atender su pedido y así se resignó. Pasados unos días, encontró sobre la mesa una contestación del padre provincial, en la que le daba su permiso. De ahí nació la *piadosa costumbre*, muy difundida en Portugal y en Brasil, de confiar a San Antonio *el buen encaminamiento de las cartas, escribiéndose, en la parte exterior de los sobres, las letras SATG*¹¹².

¹¹⁰El espíritu no se divide; cuando, a veces, aparece en varios lugares diferentes; lo que llaman ubicuidad es su poder de irradiación, que tanto puede comunicarse —como en el caso de mensajes para los sensitivos— como transmitir sus propias imágenes, presentándose en muchos sitios a la vez. Por las cosas materiales se puede analizar las espirituales. (Filosofía Espírita, volumen 2. Psicografía de João Nunes Maia).

¹¹¹Doctrina científica y filosófica estructurada en 1857 por Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869), más conocido Allan Kardec.

¹¹²Brito, *Op. Cit.*, p. 71.

Otro milagro en que el papel y su relación con el proceso comunicativo cobran protagonismo da cuenta de un pecador que, por estar en llantos y no lograr confesarse, recibe del santo la orientación de escribir sus culpas en un papel. El penitente la sigue y se va, regresando más tarde para leerlas junto con el fraile Antonio. Mientras éste leía las culpas escritas y el pecador, en suspiros, las confirmaba, sucedió que las letras iban desapareciendo prodigiosamente del papel. Ambos se quedaron convencidos, en vista del sorprendente hecho, de que Dios, efectivamente, lo había perdonado.

Por otra parte, aunque no hemos podido encontrar referencias concretas acerca de cuántos idiomas San Antonio dominaba, su capacidad intelectual, asociada a su paso por los países que recorrió, puede justificar la hipótesis de que San Antonio sería un posible políglota. Según los historiadores consultados existen milagros de glosolalia¹¹³ otorgados a San Antonio que señalan que, en los lugares dónde predicaba, era capaz de comprender a todos los comparecientes, independiente de su origen o idioma, y además, según algunos registros, todas las personas oían en su idioma nativo los sermones del santo.

Somos conscientes de la amplitud de las narrativas de los milagros de San Antonio, por lo que sería demasiado intentar incluirlas en un único capítulo, haciendo referencia y discutiendo a la vez sobre los aspectos científicos e históricos investigados. Por tanto, en lugar de describirlos pormenorizadamente, optamos por estudiarlos a la luz de las manifestaciones artísticas y culturales investigadas, de manera que intentaremos centrar el análisis de su representación sólo en el marco de nuestro objeto de estudio,

¹¹³Se refiere al fenómeno de hablar una lengua desconocida para el hablante, hecho que se considera inducido por una divinidad. La glosolalia es muy frecuente entre miembros de ciertas corrientes religiosas cristianas como el pentecostalismo protestante y el movimiento carismático católico.

pues lo que buscamos es entender como los hechos hasta aquí revelados influyen directa y objetivamente en los elementos simbólicos observados en las fiestas de San Antonio de la Ciudad de Salvador de Bahía.

Pero, antes de que esa investigación apunte hacia Brasil y la llegada de *Santo Antônio de Lisboa* a aquel país, tenemos que acercarnos a la historia de otro Antonio, ya que ha sido citado por los autores estudiados en diversos párrafos de ese trabajo, como el gran inspirador y orientador doctrinario de los predicadores del evangelio. O como registro Santiago de la Vorágine (1228-1298)¹¹⁴ en su obra *La leyenda dorada*¹¹⁵: *hombre de tan extremado valor y de fe tan grande, que en tiempos de la persecución contra los cristianos promovida por el emperador Maximiniano, lejos de huir, iba en pos de los mártires, ansioso de compartir su suerte.*¹¹⁶

¹¹⁴ Dominicano italiano que llegó a ser arzobispo de Génova.

¹¹⁵ VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*, 1. Traducción del latín, MACÍAS, Fray José Manuel. Madrid: Alianza Forma, 1982

¹¹⁶ Vorágine, *Ibid.*, p.108.

CAPÍTULO 2. OTRO ANTONIO ANTERIOR

Desde el comienzo de nuestra investigación hemos necesitado profundizar en los hechos biográficos de San Antonio de Lisboa, aunque nos hayamos centrado más concretamente en los aspectos simbólicos de la iconografía registrada por la pintura y escultura sobre los milagros del santo para la conversión de herejes en cristianos durante el siglo XIII. No obstante, en vista de que el periodo comprendido entre el fin del primer milenio y el inicio del segundo de la era cristiana estuvo marcado por los



Figs. 13.
San Antonio Abad. Valencia - España
Fotos: Luiz Mario, 2005

estudios teológicos basados en la vida de los primeros religiosos, hemos ampliado el período a investigar hasta el siglo III y nos encontramos con el ermitaño San Antonio Abad (Fig. 13). De ese modo, descubrimos que el Abad, con sus enseñanzas sobre la palabra de Cristo, tuvo un importante papel en la formación de la doctrina católica en los siglos posteriores e inspiró la formación de órdenes religiosos.

En efecto, a partir de la asociación de los milagros, de la vida y de las representaciones iconográficas de San Antonio de Lisboa llegamos a San Antonio Abad, pues todas las obras consultadas hacían referencia a *“las tentaciones de San Antonio”*,

tanto las biográficas del Abad como las que trataban de los caminos recorridos por la Orden Franciscana. Así, se establecieron diferentes focos de estudio en la investigación para poder llegar hasta los comienzos de la devoción festiva a San Antonio de Lisboa en tierras brasileñas.

Es necesario subrayar que hemos centrado nuestros estudios en la representación estética de los altares realizados en una comunidad específica, en la que la acción contemporánea se vincula a la fe y a la espiritualidad. Quizá, por el hecho de que los ritos se revistan de cierto aire de misterio en el que la intuición e inspiración se dan la mano, podríamos establecer una correlación de la acción practicada por los moradores de Salvador de Bahia con ciertos aires del romanticismo dado que éste movimiento vio la luz mientras se desarrollaba el proceso de colonización en Brasil.

En las órdenes religiosas católicas cuando un novicio religioso se ordenaba sacerdote hacía sus votos y recibía otro nombre distinto a su nombre de pila. Así, si el fraile Antonio, al nacer, recibió el nombre de Fernando de Bulhões, entonces ¿cuál fue su inspiración para la elección de su nuevo nombre religioso cuándo se ordenó franciscano?

Las publicaciones consultadas sobre la vida de San Antonio, con ocasión de las exposiciones *Antonio! Tempo, Amor & Tradição*, hacían referencia a un monasterio de San Antonio Abad, del norte de Portugal, el mismo santo que se festeja en la Comunidad Valenciana.

Precisamente, en 2002, participamos en el Programa de Cooperación Interuniversitaria llevado al cabo por el gobierno brasileño y español, y a raíz del programa tuvimos ocasión de ampliar nuestra bibliografía.

En la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, encontramos la obra de Àlvar Monferrer i Monfort, *Sant Antoni: Sant Valencià* (ya citada), y con ella pudimos aclarar algunas de las sospechas que teníamos, justificando la necesidad de establecer una correlación con la ciudad de Valencia en el marco de la investigación.

2.1. Cruces y aproximaciones entre San Antonio y San Antonio Abad.

San Antonio Abad fue un ermitaño¹¹⁷ que nació en Queman, Egipto, al sur de Menfis, aproximadamente en el 251 d.C., en el seno de una familia rica. Cuenta Monferrer i Monfort *que a los 20 años escucha la palabra de Dios y, habiendo de repartir él sus pertenencias a los pobres, deja su hermana a los cuidados de una comunidad de vírgenes y se retira al desierto*¹¹⁸. Despojándose de todas las tentaciones de la vida social, parte para separarse en el desierto de *Tebaida* y después *Arabia*.

Uno de los primeros registros sobre la historia de San Antonio Abad fue llevado a cabo por San Atanasio, y relata que el Abad, en su soledad, dividía su tiempo entre los trabajos manuales y la oración. Mientras nutría su espíritu con la lectura de las Sagradas Escrituras –para mantener el

¹¹⁷ Denominación de la persona que vive en soledad, en lugar retirado, entregado a la contemplación y a la penitencia. Esta postura religiosa está dentro de la doctrina moral llamada ascetismo, que impone al hombre una vida austera, de renuncia de todas las cosas terrenas, mortificando sus tendencias naturales de la sensibilidad y luchando contra los instintos carnales. No en vano San Francisco gestó la idea de fundar la Orden pasando por períodos de oración en solitario, viviendo en la ermita casi destruida de San Damián. En los años de la Contrarreforma se produce una especial atención a estos temas y la teología del momento se ocupa de profundizar en aquellas materias que se consideran más importantes.

¹¹⁸ Monfort, *Ibid.*, p.17.

quilibrío y la inteligencia—, mortificaba su cuerpo y comía, sólo tras la puesta del sol, el alimento que a veces le llevaba su único amigo. Dormía poco, en una esterilla de rastrojo, pues pasaba casi toda la noche de rodillas en oración y meditando las palabras del Señor. Contrariando su voluntad, su fama se extendió, y cristianos y paganos de todas partes le buscaron para pedirle consejos. Se construyeron chozas alrededor de su abrigo. San Antonio Abad, rendido y convencido de que también sería el deseo de Dios que difundiese las enseñanzas centradas en el poder de la oración y contemplación divina, tuvo que resignarse en ser el Abad, padre de todos.

Cartas de reyes, emperadores y filósofos llegaban de lugares lejanos y, tan fuerte era el poder de su palabra que, San Atanasio le rogó que fuese a Alejandría para contener y reprimir los herejes y confirmar la fe en los católicos. Al despedirse, San Antonio Abad afirmó: *los peces mueren si están fuera del agua y a los monjes les pasa lo mismo: si vagasen fuera de las luces celestiales (...) no tardarían en perder el sentido de su vocación y el gusto por el aislamiento*¹¹⁹.

A partir de la cita de Monferrer i Monfort, podemos verificar una correlación en la historia de los dos *Antonios*, ya que la referencia metafórica del pez, pronunciada por el Abad en el siglo III, es equiparable a la concepción de cómo (y a quién) predicar y a algunos hechos del San Antonio portugués en el siglo XIII.

No obstante, al contrario del Abad, San Antonio sale del convento para proferir la palabra de Dios a los peces para dar ejemplo a los hombres. El milagro de los peces sirvió de instrumento para la conversión de los herejes que *ni se dan*

¹¹⁹ Monfort *Op.Cit.*, p. 18.

*cuenta que Antonio, al igual que Pedro, es pescador de almas*¹²⁰.

San Antonio Abad murió en el año 356, cuando tenía 105 años. Según Monferrer i Monfort fue enterrado en la montaña Kolzim, en la orilla del Mar Rojo¹²¹. Inicialmente fue muy conocido en Egipto, después en Constantinopla y, finalmente, en Vienne, en Francia, con ocasión de la llegada de sus reliquias, cerca del año 561. Monfort extrae esta información de la obra de Burke¹²², aunque existan algunos desacuerdos sobre el año de la llegada de las reliquias a Europa.

Para aclarar esta cuestión fue imperativo localizar la obra de San Atanasio y retomar sus fuentes, especialmente por dos motivos: primero porque, por ser uno de los primeros registros sobre el santo tal y como dijimos al principio, podría dilucidar las similitudes intuidas acerca de la relación histórica entre el Antonio portugués (Fig. 14) y el egipcio (Fig. 15); y segundo, por la necesidad de aclarar algunas referencias simbólicas que posteriormente fueron apropiadas por parte de los artistas en sus distintas lecturas de las tentaciones de San Antonio.



Fig. 14. San Antonio en la Iglesia de San Antonio Abad, Bilbao – España

¹²⁰ VIANNA, Antônio. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Museu do Estado da Bahia – Secretaria de Educação e Saúde. nº 10, 1950, p. 76.

¹²¹ Monfort, *Op. Cit.*, p. 18.

¹²² Monfort, *Op. Cit.*, p. 220 (citando a P. Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, 1991).



Fig. 15. San Antonio Abad en la Iglesia de San Antonio Abad, Bilbao – España. Fotos: Luiz Mario, 2005

Así, aunque la obra *Vida de San Antonio – padre de los monjes*¹²³, traducida por A. Ballamo, sea un compendio de lecciones de conducta para la Iglesia y religiosos que sucedieron al santo, su contenido se muestra aun hoy muy actual y oportuno en algunos aspectos de la presente investigación. De dichas lecciones, la primera trata de la *ascesis*¹²⁴, ya que este concepto aparece citado en la obra no menos de una treintena de veces¹²⁵.

San Atanasio afirma que San Antonio Abad no aprobaba la práctica de mantener los muertos en casa para venerarlos como reliquias, costumbre ésta muy frecuente en la época. Al vislumbrar su muerte, el santo ermitaño instruyó a los religiosos que le acompañaban, diciéndoles: *no permitáis que nadie lleve mi cuerpo a Egipto ni lo encierre en una casa. Ya sabéis que no acepto tales prácticas y exhorto a que se supriman. Sepultad vosotros mismos mi cuerpo, enterradlo, y prometed que nadie sabrá donde lo habéis puesto. En la resurrección de los muertos volveré a recibir del Señor este cuerpo incorruptible*¹²⁶. Así, las reliquias a las que se refiere Monfort podrían ser mantos, o parte de ellos, que el

¹²³ San Atanasio [trad. de A. Ballamo]. *Vida de San Antonio – padre de los monjes*. Zamora: Ed. Monte Casino Zamora, 2004.

¹²⁴ Conjunto de reglas y prácticas encaminadas a la liberación del espíritu y al logro de la virtud.

¹²⁵ Ballamo, *Op. Cit.*, p.112.

¹²⁶ Ballamo, *Op.Cit.*, p.104.

propio Abad dejó en testamento como símbolo y memoria de su vida terrenal. *Repartid mis vestes: Dad al Obispo Atanasio una piel y el manto que uso: él me la dio nueva, y ya está muy usada; la otra piel dadla al obispo Serapión; y quedad vosotros con las vestes de pelo. Y ahora, adiós, hijos míos, Antonio se va, y ya no estará más con vosotros*¹²⁷.

De hecho, las reliquias podrían ser parte del cuerpo o restos de los bienes personales a ejemplo de las vestiduras, pues la política propagandística religiosa de entonces exhortaba a que todos los templos sagrados tenían que poseerlas. Verdaderas o no, las reliquias eran fundamentales para atraer a fieles y viabilizar peregrinaciones. El templo lograba así fama entre los fieles, beneficios en sus arcas y el desarrollo de su entorno.

Comparando las informaciones de Monferrer i Monfort con las de Nuno sobre el hecho de que el apellido del Antonio portugués, Bulhões¹²⁸, sea de origen francés, podemos inferir que, como dato afín, independientemente de que la fecha de llegada de las primeras reliquias del Abad sea en los siglos VI o XI, la devoción a San Antonio Abad se instaló en Europa, entrando por Francia y, consecuentemente, podría haber llegado a la familia de Fernando Bulhões por sus ancestros.

En el siglo XII las tentaciones sufridas por el Abad ya eran historias religiosas conocidas a través de las narrativas orales populares, según Nuno: *cierta noche, una ama les contó a los dos hermanos una historia que le perturbó el sueño a Fernando –en ella, se hablaba de un hombre que se fue a un desierto en donde se enfrentó a muchas visiones*

¹²⁷ Ballamo, *Op.Cit.*, p.105.

¹²⁸ El apellido *Bulhões* viene de Bouillon, en la región de Flandes, desde dónde salió Godofredo de Bouillón en la Primera Cruzada de 1099 (...). Tras la conquista de Jerusalén, el noble Godofredo, duque de Lorena, actual Francia, se convirtió el primer rey de los lugares santos. (Nuno, *Op.Cit.*, p. 25).

*diabólicas...*¹²⁹. Considerando que el ama del niño Fernando de Bulhões se refería a San Antonio Abad, podemos plantear dos cuestiones: de qué modo las historias del ermitaño irían a influenciar su trayectoria espiritual y, como contrapartida, hasta qué punto estaba vivo el mito del ermitaño en la doctrina religiosa medieval.

Se conoce al Abad en Portugal como *Santo Antão*, cuyo nombre significa pureza, o que abraza las cosas celestiales y desprecia las vanidades mundanas. (...) *Antón pasa a ser llamado monachós, la palabra griega que significa “hombre solitario” y que dará origen a la palabra “monje” en castellano*¹³⁰. El nombre del santo Abad adquiere las siguientes variaciones: en alemán y latín *Antonius*; en-España como *Antón, San Antoni* o *San Antonio*; en Francia como *Petit Antón* o *Antoine*; en italiano *Antonio*; en inglés *Anthony* y en portugués de Brasil (aunque no tan conocido en Brasil), *Antão*, como en Portugal, o incluso precedido del epíteto “santo” para diferenciarse del San Antonio¹³¹ portugués. Con independencia de la variación idiomática de su nombre, lo cierto es que la Europa Medieval ve propagarse la vida e historia de San Antonio Abad, culminando con la construcción de templos y conventos.

Como se ha dicho, en Brasil poco se sabe de San Antonio Abad, pues los portugueses, ya en 1500, eran devotos de San Antonio lisboeta desde hacía más de tres siglos. No obstante, la única referencia que encontramos fue en el Estado de Pernambuco – región nordeste de Brasil-, en la ciudad de Vitoria de Santo Antão¹³², fundada en 1626 por el portugués Antonio

¹²⁹ Nuno, *Op.Cit.*, p. 23.

¹³⁰ Nuno, *Op.Cit.*, p. 98

¹³¹ [N.T.: la gramática portuguesa tiene dos grafías para el nombre: *Antônio*, en Brasil; y *António*, en Portugal y demás países lusófonos].

¹³² En el 1645 ya tenía una población desarrollada. Inicialmente conocida como la ciudad de Braga, con la muerte del fundador fue renombrada *Santo Antão da Mata*, que fue elevada a la categoría de pueblo el 27 de julio de 1811. El 5 de mayo de 1843 fue elevada a la categoría de ciudad. Su nombre cambió a la

Diogo de Braga. Un señor campesino, proveniente de la Isla de Santo Antão de Cabo Verde (Portugal), que, a las márgenes del *Rio Tapacurá* fijó residencia con sus parientes y edificó una capilla en homenaje a Santo Antão (Fig. 16).



Fig. 16. San Antonio Abad en la Iglesia de *Vitória de Santo Antão*, Pernambuco - Brasil.
Fotos: Lorena Freire, 2013

El Cura¹³³ de la iglesia de *Vitória de Santo Antão* (Fig. 17) nos dijo que, el Santo además de ser patrono de la tierra natal del Señor de Braga, fue elegido santo protector de la ciudad, pues dominaba sobre las fieras y animales de la región. También tuvimos noticias que hay fiesta para Santo Antão en cada 17 de enero, con misa y representaciones teatrales regionales. Sin embargo la fiesta más divulgada de la ciudad es el carnaval en el cual varios Clubes, con nombres de bichos registrados en sus estandartes, establecen sus disputas culturales¹³⁴. Observamos que la nave del templo tiene reproducciones pictóricas (Fig. 18)

Cidade de Vitória, en honor de la victoria de Pernambuco contra los holandeses. El 3 de agosto de 1892 pasa a la condición de municipio autónomo. Y por Decreto Gubernamental del Estado nº 952, el 31 de diciembre de 1943, pasó a ser conocida como *Vitória de Santo Antão*.

http://www.promata.pe.gov.br/internas/municipios/dados_municipio.asp?municipio=344 Consulta: 03-05-11

¹³³ Renato da Cunha Cavalcanti - Cura en Santo Antão desde hace 1963

¹³⁴ <http://ne10.uol.com.br/canal/carnaval-2011/interior/noticia/2011/03/06/bichos-comandam-festa-em-vitoria-de-santo-antao-260083.php> Consulta: 27-08-2011

de las imágenes de la vida del Abad, hechas por el artista Antônio Santana natural de la región.



Fig. 17. Interior de la Iglesia de San Antonio Abad o Santo Antão. *Vitoria de Santo Antão*, Pernambuco - Brasil.
Fotos: Lorena Freire, 2013



Fig. 18. Pintura en el interior de la Iglesia de San Antonio Abad o Santo Antão. *Vitoria de Santo Antão*, Pernambuco - Brasil.
Fotos: Lorena Freire, 2013

2.1.1. La Orden de San Antonio Abad.

A pesar de los mil años que distan del Antonio egipcio al Antonio portugués, algunos aspectos de las fiestas dedicadas a ambos nos permiten establecer una relación, bien sea para aproximarlos o alejarlos entre sí. En Europa, San Antonio Abad goza de popularidad, por su atributo, entre otros, de gran protector de los animales, mientras que para los brasileños la protección de los animales se relaciona con San Francisco de Asís. Considerando que San Atanasio afirma que los ideales de vida y fe de San Antonio Abad servirían de espejo para los seguidores del cristianismo, es posible que otras órdenes religiosas los hayan incorporado a su doctrina. Desde el inicio del segundo milenio d.C., son muchas las nuevas órdenes que surgen y pasan a predicar la humildad, manteniéndose con limosnas y donaciones, sea para atender a los más necesitados como para proporcionar estudios teológicos y filosóficos a sus integrantes. Así, surge también la Orden de los Canónigos Regulares de San Antonio en Europa.

La historia de la Orden de San Antonio o Antonianos¹³⁵ empieza a partir de una congregación católica romana fundada en 1095, en Francia, en la pequeña Iglesia de San Antonio¹³⁶ en la ciudad de Bourg-Sant-Antoine en un monasterio benedictino, dependiente de la Abadía de Montmajour, donde estaban depositadas las reliquias del santo. Con las donaciones de un noble, cuyo hijo había sido curado del mal del fuego sagrado, también conocido como

¹³⁵ Cabe aquí una observación: como la trayectoria del San Antonio portugués se da en el siglo XII, es posible encontrar, en algunas referencias, el término *Antoniano* asociado también a él, aunque equivocadamente.

¹³⁶ Iglesia de la villa de La Mota (en el Delfinado, La-Motte-Saint-Didier, actualmente Saint-Antoine-l'Abbaye, San Antonio Abad, en el departamento francés de Isère). La iglesia conventual era un priorato benedictino cuyos monjes se ocupaban del santuario y custodiaban las reliquias de San Antonio.

fuego de San Antonio¹³⁷, se fundó un hospital para atender a los que padecían esta enfermedad. Aunque en principio sólo los nobles podían contar con el privilegio de dicha atención, poco a poco todas las clases sociales pasaron a gozar de los mismos beneficios dispensados por los pocos monjes, dirigidos por un único sacerdote.

La Orden de San Antonio Abad fue autorizada en 1228. En 1297, separándose de los benedictinos y a lo largo de los siglos XIII y XIV¹³⁸, los Antonianos se diseminaron por toda Europa, principalmente por Francia, Alemania, Italia y España.

La primera fundación se ubicó en Cervera, el año de 1215. La segunda, en Lleida en 1271. En el siglo XIV se esparce por toda Cataluña, Castilla y Andalucía y, a finales del siglo XV, tenía dos preceptores y más de setenta hospitales. Pasaron a América, sobre todo a México, donde fundaron otros doce¹³⁹.

Monferrer i Monfort, apunta que a finales del siglo XV tiene inicio la decadencia de la orden y el Papa Pío VI la

¹³⁷ Nombre con el que se conocía habitualmente la enfermedad llamada ergotismo, aunque puede también referirse a erisipelas y otras enfermedades cutáneas. Enfermedad muy común en la Edad Media, particularmente entre los pobres, por el consumo de cereales contaminados con cornezuelo y la falta de higiene corporal. Los Hermanos Hospitalarios también cuidaron de los que sufrían de peste negra, y en su cenit, en el siglo XV, eran en total casi 10.000 monjes, distribuidos en cerca de 370 hospitales.

¹³⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Abad Consulta: 05-05-2009

¹³⁹ Al igual que en la Orden Franciscana, las actividades compasivas y curativas de los Antonianos atraieron donaciones en abundancia y, a raíz de ello, se produjo una importante crisis, no exactamente por las mismas cuestiones de pobreza e intelectualidad teológica de los franciscanos, sino más bien en virtud de la Reforma Protestante y de la baja incidencia de las enfermedades epidémicas en comparación con la que se registraba en los inicios de la orden. Acusando una reducción considerable en número de monjes y subsistencia económica, en 1777 la Orden de San Antonio sufrió una fusión con otra orden. Monfort, *Op.Cit.*, p. 23.

disuelve, pasando todos los clérigos, propiedades y bienes a la Orden de Malta¹⁴⁰.

Los *Hermanos Hospitalarios de San Antonio*¹⁴¹ aparecen en España en los siglos XII y XIII, donde llegaron a contar con diecinueve hospitales en todo el Reino de Castilla¹⁴² y trece en los Reinos de Navarra y Aragón¹⁴³, por la eficacia de los servicios prestados a los peregrinos que viajaban hacia Santiago. Aunque sus bienes hayan sido traspasados a la Orden de Malta, se han conservado algunos elementos de la memoria arquitectónica de los hospitales, iglesias y monasterios. Algunas ruinas que resisten el paso del tiempo dan testimonio de los reflejos dejados por San Antonio, como el *Xenodoquio*¹⁴⁴ de San Antonio, ubicado en Castrogeriz, comunidad autónoma de Castilla y León, fundado por Alfonso VII en el siglo XII y sede de la Economía General de la Orden en los distintos reinos de Castilla y

¹⁴⁰ Orden católica, surgida en la Edad Media, con sede en Jerusalén, era a la vez militar y religiosa. Tenía entonces el nombre de Orden de San Juan de Jerusalén. Su finalidad militar era la defensa de la Tierra Santa. También tenía la misión de mantener hospitales para la atención a los peregrinos que la visitaban. En 1312, llegó a tener la posesión de la Isla de Rodas. Su superior era el soberano de la isla, que era entonces un estado independiente, con ejército y marina, lo que perduró hasta 1523, cuando el sultán turco se hizo con su control. Más tarde, la Orden dominó la isla de Malta, perdida para los franceses en 1798. Hoy tiene sede en Roma. No tiene territorio, pero sí soberanía y goza de representación diplomática. Hoy ya no está considerada por el Vaticano como Orden Religiosa, sino como Estado.

<http://www.orderofmalta.org/site/storia.asp?idlingua=4> Consulta: 12-05-08.

http://www.quintadacomenda.com/historia/orden_malta.php consulta: 12-05-08.

¹⁴¹ En latín (*Canonici Regulares Sancti Agustini Ordinis Sancti Antonii Abbatum*, Canónigos Regulares (de San Agustín) de la Orden de San Antonio Abad o CRSAnt).

¹⁴² Referente a las ciudades de: Salamanca, Medina del Campo, Toro, Valladolid, Benavente, Segovia, Madrid, Toledo, Ciudad Real, Talavera de la Reina, Cadalso de los Vidrios, Atienza, Cuenca, Alfaró, Murcia, Albacete, Baeza, Córdoba e Sevilla.

¹⁴³ Referente a las ciudades de Pamplona, Tudela, Zaragoza, Calatayud, Huesca, Valencia, Orihuela, Barcelona, Cervera, Lérida, Tárrega, Valls y Palma de Mallorca.

¹⁴⁴ *Xenodoquio* es el hospital que recibe a extranjeros, extraños, como eran los peregrinos europeos del Camino de Santiago.

Portugal. En las ruinas de ese monasterio aún siguen en pie los arbotantes que apoyaban el túnel donde los peregrinos eran recibidos en ceremonias antonianas en las que, además de la bendición, recibían cuidados y alimentos para que pudiesen seguir viaje.

El pan de San Antonio era ritualmente elaborado contra enfermedades y peligros del mar y de la tierra y, antes de asarlo, los monjes lo marcaban con la cruz de Tau, insignia del fundador de la orden. Esta acción no sólo se practicaba en las festividades, sino que también formaba parte de las labores cotidianas de los mojes, entre las que destaca el alimentar al cuerpo y al espíritu.

Con la misma simbología se realizaba la distribución del vino como remedio del fuego. Existían casos de cura de lacerados¹⁴⁵ por contacto o inhalación. Se bendecía todo, desde campanas hasta objetos personales de los peregrinos y, quizá, incluso a los animales que llevaban consigo para seguir la jornada, bien como medio de transporte o como alimento. Otro dato interesante resulta de la costumbre de los Antonianos de dejar sus cerdos sueltos por las calles, para que la población los alimentase. Por eso, es muy probable que se haya difundido el sentido del desapego a los bienes materiales por parte de la orden, pues, una vez capturados los animales por quién de ellos necesitasen, la carne servía de alimento.

¹⁴⁵ [N.T.: literalmente, según el DRAE, "que padece el mal de San Lázaro"].

2.1.2. La iconografía de San Antonio Abad

La iconografía de San Antonio Abad difundida en Europa lo representa como un anciano ermitaño, de barba y pelo largo y blanco, vestido con una capa oscura con capuchón. Sin duda, el concepto simbólico de ermitaño está asociado con la doctrina moral del ascetismo como virtud aceptada y adoptada por las órdenes religiosas de la Edad Media, a ejemplo de los Franciscanos, que se dividían entre la ascesis y la vida en armonía con la naturaleza. De hecho, después de San Pablo, se considera a San Antonio Abad como el ermitaño que mejor refleja el cristianismo.

En cuanto a sus elementos simbólicos iniciales, las representaciones tridimensionales presentan al Abad junto a un cerdo a sus pies, que aparece a su lado izquierdo, como símbolo de su protección a los animales y, a la derecha, se destacan la llama del fuego y la cruz Tau¹⁴⁶ (Fig. 19). En algunas representaciones también aparece un libro, a veces en llamas, y una campanita que le servía para ahuyentar a los demonios.



Fig. 19. La Cruz de Tau

¹⁴⁶ La cruz llamada Tau o Thau. Fue usada por el fundador de la orden en memoria de la liberación de los primogénitos de los hebreos, los cuales tenían sus puertas marcadas con este símbolo. Esta Tau libraba de pestilencias a todo el que la llevaba.

[<http://es.wikipedia.org/wiki/Castrojeriz>] consulta: 13-01-09.

Cuenta una leyenda que en cierta ocasión un jabalí ciego se aproximó al Abad en actitud de súplica. El santo lo curó y el animal ya no se apartó de él. Así, dado que en la época se consideraba al cerdo como un animal impuro, la interpretación de su imagen ha permitido la lectura simbólica de que el Abad sea domador de la impureza animal, y quizá también de la impureza del carácter humano.

Las representaciones pictóricas del Abad y sus elementos simbólicos que hemos encontrado no permitían incluirlo en un marco característico del espacio urbano o de la vida en sociedad, sino que más bien señalan su soledad, otorgando un valor emblemático al paisaje representado a su alrededor con elementos que hacen referencia directa a la naturaleza, con símbolos de fácil lectura. Así, es frecuente encontrarlo junto a un árbol, como metáfora de la vida que establece una relación entre tierra y cielo, o una palmera, como símbolo de la justicia divina. También se verifica la presencia del agua que, como mantenedora de la subsistencia, por un lado hace alusión a Jesús Cristo como fuente de la vida interior en constante renovación y, por otro, al contrario, adquiere un sentido obscuro y pecaminoso de impureza, extraño a la figura del ermitaño ya que éste no necesitaba lavarse nunca.

Como dijimos, también se asocia a dichos elementos la presencia de animales que, según su representación, también nos permite dos lecturas: cuando están alborotados se revisten del significado negativo de los poderes demoníacos como el mono en la obra de Joachim Patinir y Quintín Massys- (Fig. 20) y, cuando aparecen tranquilos, serían ellos los únicos compañeros del ermitaño, como el cerdo a la izquierda del ermitaño en la pintura de Joan Sarinyena (1545-1619) (Fig. 21).



Fig. 20. *Las Tentaciones de San Antonio Abad: antes de 1522*. Joachim Patinir y Quintín Massys (1465/66 – 1530). Óleo sobre madera, 1,55x1,73 m. Museo del Prado, Madrid – España.



Fig. 21. *San Antonio Abad*: Joan Sarinyena (1545 – 1619). Colección Joan J. Gavara (Valencia).

Sin embargo, en relación con estos elementos concretos, también podemos hacer algunas observaciones sobre la técnica de construcción de algunas obras, que impresionan especialmente por la posición de los puntos de vista del observador. En general, los paisajes revelan escenas tomadas muy a menudo desde lo alto – como observamos en la (Fig. 20)-, en una atmósfera que se extiende al infinito, lo que incluso agrega más valor simbólico a la iconografía. Quizá, al contemplar desde lo alto, el observador estaría viendo la escena desde el punto de vista del creador. En la película *El Molino y la Cruz*¹⁴⁷, basada en la obra maestra épica del pintor Pieter Bruegel *Camino al Calvario* 1564 (Fig. 22), Dios es el molinero que, en el escenario panorámico, desde lo alto observa todos y todas las acciones que practican.



Fig. 22. Camino al Calvario, 1564. Pieter Bruegel – el Viejo.

¹⁴⁷ La película dirigida por Lech Majewski se inspira en la obra "Cristo cargando la cruz o Camino al Calvario " del pintor flamenco Pieter Bruegel "el Viejo". Se eligieron doce personajes del cuadro y sus historias se combinaron con los avatares de la creación de la tela. Majewski pintó los decorados y se utilizó lo último en técnicas digitales para incorporar a los actores al mundo de Bruegel. Entre los personajes se encuentra el propio Pieter Bruegel (interpretado por Rutger Hauer), su amigo y coleccionista de arte Nicholas Jonghelinck (Michael York) y la virgen María (Charlotte Rampling).

http://www.elmundo.es/elmundo/trailers/fichas/2012/10/8319_el_molino_y_la_cruz.html Consulta: 12-05-13

De hecho, sólo la iconografía pictórica podría reflejar la serenidad del ermitaño ante un contexto paisajístico tan dramático, con las incontables tentaciones sufridas por él, otorgando mayor veracidad en sus representaciones.



Fig. 23.
Felicien Rops, *La Tentation de Saint Antoine*, 1878.
(Biblioteca Real, Gabinete de Estampas, Bruselas).

El belga Felicien Rops (1833-1898) exploró el erotismo en las tentaciones que acometieron al santo. Aquí, (Fig. 23) el Diabolo ha sacado a Cristo de la Cruz y ha puesto una mujer desnuda en su lugar como para tentar a San Antonio que se encuentra en rodillas en el desierto.

Otros pintores del mismo periodo hablan a los católicos temerosos de Dios a través de la construcción de

imágenes fantásticas que suscitan sueños y pesadillas para garantizar el dominio religioso mediante el miedo al Demonio y sus tentaciones infernales. Esta práctica, bajo el punto de vista religioso, también alcanzaba a los infieles o los practicantes de la magia y la brujería.

Conroy Maddox en *Salvador Dalí: o génio e o excêntrico*¹⁴⁸ apunta que Jerónimo Bosch y Giuseppe Arcimboldo¹⁴⁹ desde el siglo XVI dejaron en la historia de la humanidad numerosos ejemplos de lo fantástico¹⁵⁰ Con todo, no cabe duda de que las representaciones del Bosco¹⁵¹ son las más antiguas y difundidas, si no las más polémicas. Posiblemente sea él el artista que más haya desarrollado el tema, por la cantidad de obras hechas por su taller en esa dirección temática.

El *Tríptico de las tentaciones de San Antonio* (Fig. 24) presenta al ermitaño en fantásticos contextos históricos del cristianismo. Cuando la obra se encuentra cerrada se observan dos escenas en grisalla. Una es el Prendimiento de Cristo, y la otra el Camino al Calvario, una vez abierto, aparecen personajes de todos los lados: hay pies y barcos que vuelan, pájaros con zapatos que caminan y demonios con formas grotescas o seductoras, como mujeres desnudas. Mientras tanto,

¹⁴⁸ MADDUX, Conroy. *Salvador Dalí: o génio e o excêntrico*. Colónia-Alemanha: Edição Portuguesa: Benedikt Taschen, 1993.

¹⁴⁹ Pintor italiano (Milán 1527 – 1593) conocido por sus representaciones manieristas del rostro humano a partir de flores, frutas, plantas, animales u objetos; esto es, pintaba representaciones de estos objetos en el lienzo, colocados de tal manera que todo el conjunto tenía una semejanza reconocible con el sujeto retratado. http://es.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo
Consulta: 12-12-2012

¹⁵⁰ Maddox. *Ibid.*, p. 54

¹⁵¹ El pintor neerlandés Hieronymus Bosch (c.1450-1516) era católico ortodoxo y miembro eminente de una hermandad religiosa de su ciudad de origen. Llegó a ser acusado de hereje en el siglo XVII por su pintura. Recreó escenas de la vida de Cristo y de algunos santos en las que revela el asolamiento del alma por horribles representaciones del mal y las tentaciones. “*Las tentaciones de San Antonio*” es uno de los ejemplos más espectaculares en la secuencia de su obra maestra el “Jardín de las delicias”

San Antonio vuelve su atención hacia el Señor y hacia las Santas Escrituras derrotando así al mal.



Fig. 24. *Las Tentaciones de San Antón*: Hieronymus Bosch. Composición Tríptico en óleo sobre madera, 131,5x225cm e 131,5x119 cm. Lisboa, *Museo Nacional de Arte Antiga*

En la misma dirección de Maddox, Walter Bosing en *Hieronymus Bosch. A obra de pintura, entre o céu e o inferno* (ya citada) describe lo que sería lo fantástico imaginario pintado por el Bosco que, según entendemos, inspiró al Romanticismo. Bosing, refiriéndose a las pinturas pequeñas creadas por el Bosco (Fig. 25), afirma que se destinaban, probablemente,

*a la devoción tranquila en la celda de convento o en una capilla privada. (...) Muestran, siguiendo el concepto monástico, el camino difícil que el peregrino cristiano debe seguir para reencontrar la práctica perdida y lograr la unión con Dios. Sin embargo, ninguno de los cuadros del Bosco ilustra mejor (...) los peligros de la vida espiritual que su representación del ermitaño Santo Antón, fundador de la vida monástica cristiana*¹⁵².

¹⁵² Bosing, *Ibid.*, p. 82.



Fig. 25. *Las Tentaciones de San Antón*: Hieronymus Bosch. Óleo sobre madera, 70x51cm. Museo del Prado, Madrid – España.

Tomando las consideraciones hechas por los dos autores citados sobre lo fantástico expresado en el siglo XVI, se puede concluir, en palabras de Maddox que esos *pintores abrieron las cortinas y demostraron que era posible poner al servicio del arte, cualquier forma extraña o loca, con el fin de conducirlo más allá de los propios límites*¹⁵³. Quizá por esta razón el tema de las tentaciones fue muy recurrente en el romanticismo y posteriormente explorado por el surrealismo, por su carácter libertario y potenciador, tanto que otros artistas seguirán interpretándolo en periodos y lugares distintos.

¹⁵³ Maddox, *Op. Cit.*, p. 54

La sociedad Cinematográfica *Liew-Lewin* organizó en 1947, un concurso para el cual debería pintarse un cuadro, basado en el tema de las tentaciones de San Antonio (...) para la película *The Private Affairs of Bel Ami*. Según Maddox de los once trabajos presentados, de los cuales cinco eran de surrealistas¹⁵⁴, se encontraban los de Max Ernst¹⁵⁵, con su pintura extraña y fascinante (Fig. 26), y Salvador Dalí.



Fig. 26. Marx Ernst, 1945. *La Tentación de San Antonio*. Óleo sobre lienzo.

¹⁵⁴ Maddox, *Op. Cit.*, p. 85

¹⁵⁵ Max Ernst (1891-1979) fue uno de los artistas más importantes del movimiento surrealista, aunque en cierta etapa de su carrera se separó de ellos y siguió su propia ruta estética, aunque siempre dedicada a explorar las simas de la psique humana. <http://suite101.net/article/max-ernst-la-tentacion-de-san-antonio-a49531> Consulta 13-12-12

Acerca de la pintura de Ernst, en algunas áreas utilizó la *calcomanía*, también conocida por monotipia, para encontrar estructuras que estimularan la imaginación. Algunas de las formas de los animales y paisajes oníricos de la composición así fueron encontrados. Según el artista, *San Antonio se mostraba en ella, clamando por auxilio, en las aguas anquilosadas de su alma decadente, y recibiendo como única respuesta los ecos de sus más profundos miedos: las irónicas risas de los engendros fugados de su propia fantasía*¹⁵⁶.



Fig. 27. Salvador Dalí, 1946. *Las tentaciones de San Antonio*. Óleo sobre lienzo 0.90 x119,5cm . Musée Royaux des Beaux-Arts.

Maddox observa que *la obra no convencional que Dalí presentó, fuera la más notable*¹⁵⁷ (Fig. 27), (...) *pues en ella elefantes caminan con patas casi invisibles de las arañas del deseo. El santo asegura su cruz con el brazo extendido para exorcizar la visión*¹⁵⁸. No obstante el jurado escogió la pintura de Max Ernst.

¹⁵⁶ Jesús Ademir Morales Rojas publicado en ARTE By Suite 101@.
<http://suite101.net/article/más-ernst-la-tentacion-de-san-antonio-a49531>
 Consulta: 17-07-2012

¹⁵⁷ Maddox, *Op. Cit.*, p. 87

¹⁵⁸ Maddox, *Op. Cit.*, p. 90

En la pintura de Dalí San Antonio Abad es un mendigo desnudo y despeinado. Torre, obelisco, pirámide, monolito y hasta un castillo entre las nubes en primer término representan el oro y las riquezas para tentar los hombres. Pero, desde otra conexión simbólica estos elementos también remiten a la montaña primera como punto de la supremacía de Dios sobre el mundo. Comentando sobre su propio trabajo Dalí así lo describe: *el eremita ve en las nubes alucinaciones paranoicas de su tentación*¹⁵⁹.

Muchas de las pinturas más conocidas que evocan las Tentaciones de San Antonio fueron creadas por artistas reconocidos a lo largo de los últimos siglos, en general bajo conceptos y miradas diferentes o aún para atender requisitos específicos de quien las encargaban.

En 1947 Diego Rivera pintó una obra con la temática del ermitaño pero, lejos de representar la imagen del santo, mostró rábanos antropomórficos comparables a figuras grotescas con órganos genitales acentuados (Fig. 28). Según Andrea Kettenmann en *Diego Rivera 1886-1957: Um Espírito Revolucionário na Arte Moderna*¹⁶⁰,

*la pintura fue inspirada en el concurso de rabanetes y rábanos, un evento que es anualmente festejado en la época navideña en la plaza principal de la ciudad de Oaxaca. En ese evento se atribuye premios a conjuntos de figuras de rabanetes e rábanos ejecutados por artistas populares y que tiene por tema principal no solo la historia de la Navidad, más también otros motivos*¹⁶¹.

¹⁵⁹ Maddox, *Op. Cit.*, p. 87

¹⁶⁰ KETTENMANN, Andrea. *Diego Rivera 1886-1957: Um Espírito Revolucionário na Arte Moderna*. São Paulo: Paisagem Distribuidora de Livros LTDA., 2003.

¹⁶¹ Kettenmann, *Ibid.*, p.70.



Fig. 28. Diego Rivera, 1947. *Las tentaciones de San Antonio*.

Pero, lejos de Europa y un poco más tarde que los pintores surrealistas, el tema de Las Tentaciones de San Antonio también influenció a otros pintores. En esa búsqueda del tema entre los artistas brasileños encontramos apenas uno que hace referencia a los sueños o pesadillas sufridos por el Abad en el desierto. Es el artista, *baiano* por elección, llamado Carybe¹⁶². Se trata de un argentino de nacimiento que pasó toda su vida en Bahía haciendo imágenes, tanto de los Santos Católicos (Figs. 29 y 30), como de los Orixás Africanos, como ya veremos en este trabajo.

¹⁶² Héctor Julio Páride Bernabó o Carybé, (1911-1997) nació en Lanús – Provincia de Buenos Aires – Argentina, fue un pintor, grabador, dibujante, ilustrador, ceramista, escultor, muralista, investigador, historiador y periodista argentino que se estableció en Brasil y adoptó la nacionalidad brasileña.



Fig. 29. Carybe, 1964. *Santo Antônio*. Óleo sobre lienzo



Fig. 30. Carybe, 1969. *La Tentación de San Antonio*. Óleo sobre lienzo. Foto: Roberto Manga 2009

Carybe, establece dos paradojas que revelan los atributos de los santos. Si San Antonio de Lisboa, flotando en el aire, protege la colonia Bahia de los ataques de países invasores, San Antonio Abad tirado en el suelo, intenta protegerse de los ataques de todos los tipos étnicos de mujeres que componen la raza brasileña.

2.1.3. Las tentaciones en la literatura romántica

Al estudiar las obras tituladas *Las tentaciones de San Antonio* creadas por distintos artistas antes, durante y después del período romántico, hemos podido observar, a la vez, la ruptura con la concepción clásica del arte y los principios de los conceptos modernos, así como la asociación sincrética de San Antonio a otros entes religiosos con culto en Bahía.

Antes del surrealismo el romanticismo ya guardaba relación con el mundo fantástico y místico salido de la densa noche, como una pesadilla, que al igual que las tentaciones de San Antonio Abad, sólo cesa cuando la luz del sol se revela. Simbólicamente la “Luz de Cristo” para salvación del alma.

Gustave Flaubert¹⁶³ escribió una novela temática de la que dijo: “Esa es la obra de toda mi vida”. Flaubert, desde 1835, a sus catorce años de edad, empieza a idear y escribir la obra *Las tentaciones de San Antonio*, en la que el personaje revela las preocupaciones más antiguas del hombre respecto a su propio mundo. Absorto en la ausencia de luz de la noche, como momento propicio de las tentaciones del ermitaño, se produce un desfile de animales,

¹⁶³ El escritor realista francés, eligió un tema característicamente fantástico —o surrealista— como la tentación de San Antonio, para crear una novela que trata de los deseos más profundos del ser humano. Flaubert realizó tres versiones distintas de la obra, en 1849, en 1856 y en 1874. En su primera versión, es evidente la influencia de recuerdos infantiles asociados con el teatro de títeres, el *Fausto* de Goethe, el poema *Caín* de Lord Byron, y por supuesto el cuadro de *Las tentaciones de San Antonio*, a partir de cuya visión gestó el plan de elaboración de su obra, como adaptación teatral del lienzo. Aunque no obtuvo un éxito inmediato en su época como el de *Madame Bovary*, tuvo repercusiones en autores posteriores, como por ejemplo Mallarmé o Paul Valéry. Sigmund Freud lo admiraba y estaba incluido en su biblioteca personal.

monstruos y criaturas espeluznantes que simbolizan el comienzo de las religiones y el caos del principio de los tiempos a partir del cual el mundo se va descomponiendo y perdiendo su lógica. El apogeo de esa pesadilla culmina con el demonio llevando al ermitaño por los aires, mostrándole la insignificancia del mundo y la grandiosidad del universo. Antes de Flaubert, la noche ya era tratada como momento oportuno para la acción y proliferación de los personajes de la oscuridad en los rincones de las mentes agotadas por la mortificación del cuerpo con la finalidad de lograr la ascensión del espíritu, tal como lo describe Tobin Siebers en *Lo fantástico romántico*:

*La noche es el dominio propio del romanticismo, no porque los románticos subrayaran el aspecto sombrío de la naturaleza humana, sino porque su oscuridad permite al genio romántico permanecer entre otros y aun simular que está loco y sin ninguna influencia. La noche lo libra de caer en sus sueños, pero, dado que sus sueños son pesadillas, a la vez teme y guarda la muerte de la luz*¹⁶⁴.

En el siglo XVIII, Matthew Gregory Lewis, a los veinte años de edad, hace una crítica contundente a la inquisición española, ironizando la hipocresía religiosa con su novela *El monje*¹⁶⁵, cuyo protagonista, Ambrosio, es un predicador de

¹⁶⁴ Siebers, *Ibid.*, p. 243.

¹⁶⁵ Considerada capital en la literatura de lo fantástico, la obra de 1796 extrae su poder sugestivo de la gran osadía en la manera de tratar el tema, conservando, a la vez, una cautivadora ingenuidad. En ella se detectan abundantes influencias de Cazotte (*Los amores del demonio*), de Diderot (*La religiosa*), de Goethe (*Fausto*) (posiblemente también de Klinger), de Schiller (*El visionario*)... Tentado por Satán, la «pequeña mancha» del orgullo crece hasta implicar primero a la bella Matilde, que le revela un mundo desconocido de desvariada sensualidad; y después, una joven mujer por quien se siente irresistiblemente atraído y a la que acabará violando. Para saciar el apetito despertado y enloquecido, se servirá de los más torpes artificios y de los crímenes más viles. Un soplo tempestuoso premonitorio del infierno abre camino a sus pasos, no siempre seguros, pero finalmente inexorables, siendo

un convento de Madrid quien, de muy virtuoso y venerado por el don de la palabra, pasa a ser tentado por el demonio, viéndose implicado en una conjunción de factores capaces de socavar la inflexibilidad de algunos paradigmas monásticos, por lo que podemos encontrar ciertas similitudes tanto con el Antonio portugués como con el Antonio Abad, salvaguardándose los límites entre la historia y la ficción sobre ellos.

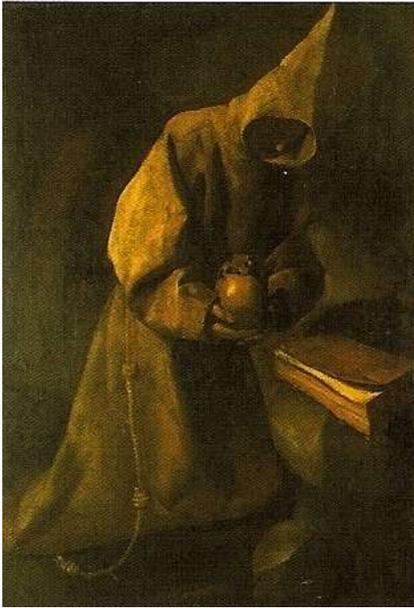


Fig. 31. Francisco de Zurbarán - España, 1598-1664. *Monje Meditando*, 1632. Óleo sobre tela, 114 X 78 cm. Museo de Arte Argentina. Foto: Luiz Mario – 2009

En las tentaciones de El Monje (Fig. 31), se entrecruzan aspectos fantásticos, realistas o ingenuos en los que se describe a demonios, asesinos, fantasmas, torturas, pasadizos lúgubres y subterráneos, que afluyen para crear un *espléndido cielo de tempestad*¹⁶⁶ y, como sugiere André Breton, *aun antes de que el autor haya librado sus principales personajes de cualquier corrección temporal, ya se presumía que están listos para actuar con altivez. (...) En una pasión de la eternidad, que los exalta sin cesar. (...) Nada es imposible para quien sabe osar*¹⁶⁷.

las páginas en las que Lewis describe el fuego infernal obras maestras del *horror sagrado*. [<http://avozportalegrense.blogspot.com/2008/09/matthew-gregory-lewis.html>] Consulta: 14-01-09.

¹⁶⁶ Recuerdo de México, André Breton. <http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta59-60/59-60/pie/Pie07.htm> Consulta: 05-05-2012

¹⁶⁷ Manifiesto Surrealista, André Breton 1924. <http://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm> Consulta: 06-05-2012

A la luz del éxito de *El monje*, E. T. A. Hoffmann¹⁶⁸ publica en 1816 *Los elixires del diablo*¹⁶⁹ en el formato de los folletines de estilo gótico. La obra fue especialmente señalada por el uso de un doble fantasma que incitaba a Medardo, un monje, nacido de una familia de pecadores, que tras beber un elixir mágico pasa a formar parte de un mundo de crimen y pecado bajo orientación del demonio.

En esa vertiente de magia, tentación y misterio, Siebers también establece asociaciones entre lo romántico y lo fantástico bajo el prisma del arte, de la comedia y de la crítica a las acciones místicas, tenidas también como brujerías, para plantear un perfil de las supersticiones sobre los conceptos de la razón. *Por un lado, para los racionalistas, la escritura 'supersticiosa' ejemplificaba lo peor de la violencia humana, la persecución y las prácticas de exclusión. Condenaron la superstición como el azote de la humanidad y se esforzaron con entusiasmo por desencantar*

¹⁶⁸ Theodor Amadeus Hoffmann (1776 -1822), escritor y compositor alemán, que participó activamente en el movimiento romántico de la literatura alemana. Su tercer nombre era originalmente Wilhelm, pero más tarde adoptó el de Amadeus en honor del compositor Wolfgang Amadeus Mozart.

¹⁶⁹ La novela nos presenta a un personaje excepcional, el monje Medardo, que pertenece a una familia marcada por el pecado, pero también por la Gracia divina. Arrastrado por su destino, Medardo, hasta entonces modelo de virtud, prueba los elixires que dan título al libro, una reliquia que según la devoción popular se remonta a san Antonio. A partir de ese momento, la vanidad y la lujuria corrompen su alma. Abandona el convento y al borde de un precipicio topa con un personaje sorprendentemente parecido a él: es el conde Victorino. Medardo arroja al conde al abismo y adopta su identidad. A partir de ese momento, trata de huir de su verdadero yo, pero sufre la persecución de un Doble fantasmal, que en ocasiones parece una ilusión de su mala conciencia, pero otras veces es de carne y hueso. En todo momento, el Diablo inspira a Medardo nuevos crímenes y le ayuda a escapar con audacia de sus perseguidores. El amor trágico por Aurelia, una joven de apariencia angelical, lleva a Medardo a intentar redimirse, pero sólo tras terribles penitencias queda libre de la influencia del Maligno. Los personajes principales de la trama resultan estar unidos por lazos familiares: forman parte de una misma estirpe, condenada al pecado y el sufrimiento. Sólo con la muerte de todos sus descendientes quedará libre el fundador de la familia, un misterioso pintor que aparece y desaparece de la vida de Medardo a lo largo de la novela y que resulta ser su tatarabuelo. [http://es.wikipedia.org/wiki/Los_elixires_del_diablo] Consulta: 26-01-09.

*su mundo*¹⁷⁰. Con todo, la corriente romántica se oponía al racionalismo en defensa de la fe como instrumento de esperanza ante la dura realidad de la vida; no pretendía la desvalorización completa de la razón como instrumento del conocimiento humano, sino la impulsividad que es llevada por la pasión exacerbada a provocar la ceguera emocional y la falta de límites. En el universo simbólico del romanticismo lo fantástico adquiere variaciones opuestas, pues cuando se trata de emoción y pasión, la mente humana puede tender también al sadismo y al masoquismo, aspectos éstos que no son extraños si consideramos la mortificación del cuerpo como prueba de pasión a Dios, o incluso la presencia del demonio como el mal en oposición al creador. Estas también son las dualidades verificadas en las biografías de los ermitaños del siglo III, pasando por los religiosos del siglo XIII, aunque desde distintos prismas, por lo que se pone de manifiesto el aspecto cambiante de las vivencias y enseñanzas religiosas que vuelven a ser analizadas, rescritas y reinterpretadas, a luz de la cultura de cada sociedad, a lo largo de la historia de la humanidad.

Así, son muy oportunas las explicaciones tradicionales de la fantástica poesía de locura y sufrimiento del artista romántico basándose en las ideas de masoquismo y sadismo¹⁷¹ con las que podemos establecer un paralelismo con “Las tentaciones de San Antonio” vividas en el desierto. Las tentaciones atravesaron los últimos cinco siglos siendo exploradas por la pintura, la poesía, la literatura, el cine, el teatro (Fig. 32) y la música. A lo largo de ese trabajo concluimos que las historias de los dos *Antonios* siguen generando infinidad de confusiones, o incluso fusión temática, como demuestra la canción *San Antonio*, del compositor español Antonio Vega (1957-2009)¹⁷². En la

¹⁷⁰ Siebers, *Op. Cit.*, p. 28.

¹⁷¹ Siebers, *Ibid.*, p. 252.

¹⁷² Antonio Vega quiso ser poeta. El cantante madrileño, protagonista de la movida madrileña de los 80, ha puesto letra y música a la vida de muchos

misma, montañas, desierto, animal fiel y las tentaciones, que serían temas ligados a la vida del ermitaño Antonio Abad, fueron traspasados al portugués Antonio en forma de soldado y romance.



Fig. 32. Portada del Teatro de Bilbao. Bilbao – España.
Foto: Luiz Mario, 2005.

españoles, que han crecido soñando sus canciones. Siempre aferrado a su guitarra, sus composiciones, de letras cargadas de desamor y tristeza, han calado fuerte entre un público fiel que ha visto cómo poco a poco se iba apagando la llama de un artista genial. En 2004 murió Margarita del Río, compañera de Antonio Vega y coautora de algunos temas. Esta muerte le llevó a una depresión en la que compuso "3000 noches con Marga", su último disco en solitario, editado en 2005. Este martes 12 de mayo Antonio Vega ha fallecido a causa de un cáncer de pulmón.

RTVE.es MADRID 12.05.2009.

<http://www.rtve.es/noticias/20090512/antonio-vega-alma-triste-los/276348.shtml>
Consulta: 08-10-2010.

*Al partir dejó a su amada el corazón
Y sin él en la batalla sin piedad luchó
Ira del infierno, el enemigo le llamó
Pero él, aventurero, romántico señor.*

*Más allá de las montañas se perdió
Y tan sólo su mascota le siguió
Y un ejército venció el último bastión
Aventurero, romántico señor.*

San Antonio Junio 13 ya llegó

*Esta noche ladra un perro, llama una voz
Late un corazón sin dueño
Nunca lo encontró
Nunca lo encontró*

*Sin dolor, pensó en la tierra que dejó
Entre el barro y las estrellas decoró su
mansión*

*Ante el **espejo** su cara le asustó
A una lagrima reseca se aferró
Dejó pasar el tiempo hasta acabar la
contienda, luego en busca de su corazón
partió*

Más allá de las montañas se perdió

*Hoy su **sombra** deambula sin dirección
Solo algunos recuerdan cómo sucedió
Aventurero, romántico señor*

San Antonio Junio 13 ya llegó

*Esta noche ladra un perro, llama una voz
Late un corazón sin dueño
Nunca lo encontró
Nunca lo encontró*

San Antonio junio 13 ya llegó...

Más allá de las montañas se perdió¹⁷³ ...

¹⁷³ <http://letras.terra.com.br/antonio-vega/437870/> Consulta: 08-10-2010

Desde las Exposiciones *Antônio, Tempo, Amor & Tradição*, hemos podido verificar, que el rito a San Antonio de Lisboa es el que más resiste a las acciones de *espectacularización de la cultura bahiana*. Por eso, planteamos la hipótesis de que su práctica funciona como factor de resistencia, aunque espontánea, a la deformación de las tradiciones en torno al tema. Posiblemente, el hecho de que el rito festivo haya crecido en el espacio privado, a partir de la acción de los bahianos y a consecuencia del movimiento creativo individual fundamentado por la fe y por la esperanza, sea determinante para la resistencia que hemos subrayado. En este punto del trabajo, cabe preguntarse ¿cómo son ahora las fiestas del Abad en Europa y si tienen algo que ver con las del Antonio portugués en Brasil?

2.2. El Abad en las fiestas de la Península Ibérica

Aunque sepamos grande la presencia de inmigrantes españoles en Bahía, poco fueron las referencias encontradas a través de ellos sobre las fiestas de San Antonio Abad en España. Así, nuestro objetivo fue seguir la investigación *in situ* en la Península Ibérica. Allí verificamos que las fiestas para el Abad siguen transitando entre la práctica religiosa centrada en la fe y la parte profana específica de la región en que está ubicada. Si la protección de los animales -como elemento de desarrollo agrícola o ganadero- es el más propagado por la iglesia, los juegos con el fuego, la teatralización de las tentaciones, los botellones y las simpatías para conseguir bendiciones del santo para los problemas de las pasiones sentimentales, son temas tratados con igual interés por parte de la gente. Por supuesto acciones que, cuando son planteadas por los medios gubernamentales, bajo propósitos de desarrollo turístico de sus comunidades, se aproximan a la

espectacularización cultural que desvía las fiestas de su esencia, con otros valores, además de los religiosos, sociales o psicológicos, como los económicos y de marketing. Por lo tanto, en principio, fiestas que en nada nos interesaba acercarnos.

En 2010, gracias a la Fundación Carolina, la investigación de campo planeada pudo realizarse. Inicialmente estudiamos ciudades y pueblos que llevan a cabo fiestas para el Abad difundidas a través de Internet. Muchos fueron los sitios encontrados en España¹⁷⁴, como Trigueros¹⁷⁵ (provincia de Huelva) y Mijas (provincia de Málaga); y en la Comunidad Valenciana, Canals¹⁷⁶, Cerdà¹⁷⁷, Elda¹⁷⁸, San Antonio, Requena, La Pobla Tornesa¹⁷⁹, Vilanova d'Alcolea¹⁸⁰, Benlloch, Atzeneta, Vilafranca del Cid y Forcall.

Supimos que en la comunidad de Trigueros los devotos del Antonio Abad echan, desde los balcones de sus casas, alimentos de los más caros y exóticos, tales como jamones, vinos, quesos, morcillas, olivas y aceites de la mejor calidad. Por este motivo la gente de la comunidad se especializó en construir torres humanas para recibir los donativos con sus propias manos.

¹⁷⁴ http://dn.sapo.pt/galerias/fotos/?content_id=1472271&seccao=Globo

Consulta: 08-01-2010

<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL1450808-5602,00>

Consulta: 08-01-10

[CAVALEIRO+ATRAVESSA+FOGUEIRA+EM+HOMENAGEM+A+SANTO+NA+ESPANHA.html](http://www.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL1450808-5602,00/CAVALEIRO+ATRAVESSA+FOGUEIRA+EM+HOMENAGEM+A+SANTO+NA+ESPANHA.html) Consulta: 08-01-10

¹⁷⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Trigueros_%28Huelva%29 Consulta: 07-01-2010

¹⁷⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Canals_%28Valencia%29 Consulta: 10-12-02

¹⁷⁷ <http://www.newslacostera.com/rus-participa-manana-en-las-fiestas-patronales-en-honor-a-san-antonio-abad-de-canals-y-cerda/> Consulta: 10-12-02

¹⁷⁸ <http://es.wikipedia.org/wiki/Elda> Consulta: 10-12-02

¹⁷⁹ <http://fiestas.net/la-pobla-tornesa/sant-antoni-2010/> Consulta: 10-01-10

¹⁸⁰ <http://www.comunitatvalenciana.com/ag/vilanova-dalcolea/fiestas-de-san-antonio-abad-2010-0> Consulta: 06-01-10

Descubrimos también que en Madrid y otras ciudades de España¹⁸¹, los amos acuden con sus animales a las iglesias de Antonio Abad con el deseo de alcanzar gracias para protegerlos. Este hecho guarda relación con la historia del santo, ya que cuando el Abad estaba exiliado en el desierto, viviendo en una gruta, tuvo solamente la compañía de animales. Al principio los animales salvajes saciaban su sed en la fuente y destruían su campo y las hortalizas. *¿Porqué me hacen daño, si yo no los molesto nada? —Preguntaba el Abad. Marchaos y, en nombre del Señor, no volváis más*¹⁸². San Atanasio cuenta que los animales se fueron y no volvieron más a la montaña, y también revela otras señales simbólicas que, distintas de las demoníacas, acercan los animales al Abad solitario en la montaña. Entre ellos, el león, que ayudó a cavar su sepultura, y el cuervo que, diariamente le llevaba el pan como alimento.

Algunas ciudades y pueblos valencianos tienen a San Antonio Abad como patrón, representándolo con la imagen de la cruz de Tau en banderas y escudos de armas, como por ejemplo en Cerdà¹⁸³ desde el siglo XVI. En esa antigua comunidad de influencia árabe la imagen del Abad destaca en el retablo de la iglesia parroquial de San Antonio Abad de Cerdà¹⁸⁴. La monumental hoguera se construye con troncos y la cubren con ramas verdes, lo que le da un aspecto piramidal

¹⁸¹ http://dn.sapo.pt/galerias/fotos/?content_id=1472271&seccao=Globo

Consulta: 08-01-2010

<http://q1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL1450808-5602,00>

Consulta: 08-01-10

[CAVALEIRO+ATRAVESSA+FOGUEIRA+EM+HOMENAGEM+A+SANTO+NA+ESPANHA.html](#) Consulta: 08-01-10

¹⁸² Ballamo, *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁸³ El pueblo de Cerdà cuenta con aproximadamente 310 habitantes y forma parte de los municipios que componen la comarca de "La Costera", a 4 km, aproximadamente, de las poblaciones de Játiva, y 2 km de Canals y Alcudia de Crespins.

¹⁸⁴ La Iglesia es un edificio antiguo que data del S. XVIII. Posiblemente sea una de las Iglesias más antiguas de toda la comarca de la Costera porque se erigió como parroquia en el año 1535, antes de la expulsión de los moriscos (1609). [<http://www.cerda.es/>] consulta: 23-02-09.

análogo a un pino navideño. Se escoge el estandarte del santo patrón y los muñecos gigantes que, como una pareja campesina, van a adornar la hoguera, cuya quema se realiza el 16 de enero, tras su bendición por el párroco. En el día principal, después de los ritos religiosos y la bendición a los animales, se realiza la mascletá valenciana seguida de música y baile. Sin embargo, optamos por descartar Cerdà y Canals pues, el estilo de la fiesta no atendía los objetivos establecidos por esta investigación. Finalmente, el marco geográfico fue definiéndose en torno a los pueblos de la provincia de Castellón.

En casi todos ellos, las fiestas empiezan el 15 o 16 de enero con diferentes acciones que varían en conformidad a los intereses sociopolíticos de los pueblos. En general se hacen notar por los siguientes elementos, etapas y momentos:

Día 15 de enero.

- *Organización de sorteos o subastas.*
- *Correr calderos*¹⁸⁵
- *Decoración de la plaza o calle en que ocurrirá la fiesta, o quien, en aquel año es el organizador que en Atzaneta son denominados Clavaris de San Antonio.*
- *Montaje del aladre*¹⁸⁶ *con flores de papel y ramas de aliaga*¹⁸⁷.
- *Construcción de la hoguera*

Día 16 de enero.

- *Lanzamiento de los coets*¹⁸⁸ *al cielo*

¹⁸⁵ Es atar muchos calderos o latas de metal en un cordón con el que arrastrarlos y provocar ruidos para espantar los demonios.

¹⁸⁶ Estructura hecha con piedras y troncos para la base y de hierro recubierto de hojarasca para dar forma al arco.

¹⁸⁷ Especie de ramas y hojas de pino.

- *Presentaciones musicales de niños y jóvenes.*
- *Misas en la iglesia*
- *Salida del marchar*¹⁸⁹
- *Bendiciones de los rotillos*¹⁹⁰ *para las participantes de la fiesta.*
- *Salida de la rondalla 'Soroll del Maestrat'*¹⁹¹, *con todas las clavaresas portando sus gaiatós*¹⁹², *y siguiendo el estandarte llevado por un chaval montado en un burro o caballo.*
- *Bendiciones de los animales.*
- *Cremá de la hoguera o santantonada*
- *Inicio del Baile*

Día 17 de enero.

Fecha de la *Fiesta de Sant Antoni en Atzeneta del Maestrat 2010*, como divulgaba un sitio web turístico¹⁹³, la programación sería la misa solemne seguida de juegos y sorteo de la *baconeta*¹⁹⁴.

¹⁸⁸ Cohetes de artificio atados en una caña

¹⁸⁹ Procesión de los animales, según información del Cura de La Pobla Tornesa - Don Manuel Martín.

¹⁹⁰ Tipo de pastel hecho con semillas de anís seco para dar a las personas que participan de la fiesta.

¹⁹¹ Procesión que salió de la calle organizadora de la fiesta en Atzeneta.

¹⁹² Bastón de caña que representa los organizadores de la fiesta en aquel año.

¹⁹³ [<http://www.ocioyviajes.net/2010/01/fiesta-sant-antoni-atzeneta-del.html>]

Consulta: 18-01-2010

¹⁹⁴ Es una palabra propia de los pueblos de Castellón y significa cerdita. És el diminutivo de bacona (que es cerda) y el masculino sería bacó (cerdo). En San Antonio es tradición sortear una cerdita pequeña. Los organizadores pasan por las casas para vender boletos para el sorteo, en los que la gente apunta su nombre (y algún apodo o frase graciosa). Después se meten todas en una cesta, mientras que en otra hay papeles en blanco menos uno que pone "baconeta". El día del sorteo, van sacando una papeleta con un nombre y un papel de la otra cesta. Si está en blanco, se siguen sacando papeletas, hasta que al final uno sale con el papel que pone "baconeta". La gracia es que van leyendo los nombres desde un balcón y la gente espera en la calle escuchando todos los nombres que están escritos, hasta que sale el ganador. Informaciones presentadas por Marc Torner que vive en el pueblo de Atzeneta.

Sin más dudas, por todo lo que oímos de las personas que encontramos (Fig. 33), sobre la fiesta elegimos el pueblo de Atzeneta.



Fig.33. Serie Carretera. Atzeneta, Valencia, España. Foto: Lorena Freire, 2010

A las siete de la tarde llegamos a Atzeneta del Maestrat¹⁹⁵ y no había nadie por las calles principales, tampoco indicios de que aquel pueblo estuviera en fiestas. Como la hora indicada era sobre las ocho de la noche, aprovechamos la hora que teníamos libre para entrevistar a unas pocas señoras mayores que salían de una iglesia que se había cerrado hacía un rato. Una vecina del pueblo recordó que *en tiempos remotos todas las casas del pueblo tenían animales y la procesión iba iluminada por el fuego de las antorchas. Pero, como hoy sólo tenemos tractor son pocos los caballos que carecen de bendición*. Mientras oíamos los recuerdos de la señora, ya anciana, Marina Aparici Salvador, imaginábamos que la fiesta sería apenas para los pocos habitantes del pueblo. Pero, la misma señora nos dijo que, a las 21:30 horas, *la rondalla 'Soroll del Maestrat'* iba a salir de la calle organizadora de la fiesta ese año y nos señaló la dirección.

¹⁹⁵ http://pt.wikipedia.org/wiki/Atzeneta_del_Maestrat

Siguiendo la indicación llegamos a dicha calle y supimos que la denominación para el barrio o calle que preparaba la fiesta era *Clavaris de San Antonio*. Como en los otros pueblos observados, este también tiene sus límites urbanos divididos en cuatro partes. La programación oficial de la fiesta para el Abad se establecía con la quema de la hoguera sobre las 20:30 horas, cuando llegan los caballos para las tres vueltas a su alrededor y después salen todos en procesión, siguiendo un burro que porta el estandarte del Abad (Figs. 34, 35 y 36), hasta la iglesia de San Bartolomé, patrón del pueblo.



Figs..34, 35 y 36. Salida del estandarte de la fiesta de San Antonio Abad. Atzeneta del Maestrat, Castellón, Valencia – España. Foto: Luiz Mario, 2010.

Mientras caminábamos, observamos que algunas personas llevaban un bastón de caña en las manos como apoyo. La señora Antonia Montollíu dijo que *el bastón en valenciano se llamaba gaiató y que todas las clavarezas los llevaban para dar las tres vueltas en la hoguera, como identificación de ser los vecinos de la calle organizadora de la fiesta ese año.*

Ya en la iglesia de San Bartolomé, con las puertas abiertas y las campanas sonando, el cura bendecía el

estandarte y los animales. El recorrido de la procesión pasa por todo el perímetro de la iglesia y por una plaza en donde ardía la hoguera. Por casualidad encontramos al artista plástico, Javier Claramunt¹⁹⁶, que nos confesó que era la primera vez que iba a la fiesta: *Pasé el verano con mi familia en una casa del pueblo y me quedé con muchas ganas de conocer la fiesta de San Antonio Abad y traer a mi hijo para disfrutar de ese momento tradicional.* Pero él no sería el único, pues diferente de lo que imaginábamos, en la hora prevista para el rito, comprobamos la presencia de muchas personas, entre niños y chavales, participando de todas las acciones: tocando la campana como acto sagrado o jugando con el fuego de la hoguera en la acción profana. La señora Salvador comentó que *en los últimos años en el pueblo hay un movimiento de rescate pues, los días que anteceden a la fiesta, los niños salen por las calles del pueblo a ‘correr calderos’ a cambio de caramelos como hacían los de mi tiempo, hace más de sesenta años. Correr calderos es provocar ruidos para espantar los demonios, como hizo el santo con su campana colgada en su bastón.* Así comprobamos que el tema de las tentaciones por él vividas sigue siendo representado espontáneamente por la población.

Al cabo de las tres vueltas, mientras ardía la hoguera y los niños jugaban con las ramas de aliagas en llamas, la mirada atenta y protectora de algunos señores mayores vigilaba por la seguridad de las casas ante la posibilidad de incendio. Nos acercamos a uno de ellos que nos dijo que era *la ahiaga –en valenciano– una vegetación de fácil combustión y dominio preventivo*¹⁹⁷. Sobre las 22:40 horas, al cabo de los ritos sagrados y profanos, encontramos una vez más al joven Marc Torner que nos dijo que *ahora la fiesta seguirá por la*

¹⁹⁶ Profesor de la Facultad de BBAA de San Carlos

¹⁹⁷ Francisco Uso Faubell – Señor que nació en Burriana y desde que se jubiló optó por vivir en Atzeneta, pues según afirma, el pueblo, sus hábitos y las tradiciones le encantan.

noche en la calle organizadora de ese año y, por supuesto, en los bares del pueblo.

Salimos de Atzeneta con la seguridad de que habíamos disfrutado de una típica fiesta campesina valenciana en honor a San Antonio Abad. Para lograr los objetivos de la investigación hacía falta analizar los símbolos encontrados y establecer las debidas aproximaciones estéticas a las fiestas de *Santo Antonio* observadas en Salvador de Bahía.

2.2.1. Los animales bajo la protección del Abad.

Tenemos claro que en Brasil San Francisco de Asis es el santo responsable de proteger a los animales, aunque en la actualidad esa protección está más dirigida a los animales domésticos, que a los animales que son fuente de alimentación. En Castellón debíamos acercarnos a las personas si queríamos llegar a comprender el sentimiento que las movía hacia conceptos tales como animales, protección, ocio, turismo y fiestas. Por supuesto, la elección de Atzeneta se dio gracias a las informaciones recibidas por el señor José Luis Torner que nació allí y vive en La Poble Tornesa y nos dijo:

Hay que considerar los animales como los símbolos de honor a San Antonio Abad. Por supuesto, todo lo que sea hecho en su honor debe tener el sentido de respeto y protección a los animales: el cuidado con el fuego para no estresarlos y la comida simbólica hecha para alimentarlos antes mismo que a las personas. Hay pueblos vecinos que no

*hacen una hoguera, si no que ponen fuego en ramas a lo largo de todas las calles para que los caballos pasen saltando por ellas. Es bonito, pero demasiado lejos del sentido y carácter estético tradicional de la fiesta rural*¹⁹⁸.

El señor Torner fue tan categórico y estaba tan ilusionado que llamó a su hijo para que nos diese su opinión sobre la fiesta. El joven dijo que *cada generación establece sus propios análisis y contribuciones a las tradiciones, a veces preservándolas aunque agregando nuevos valores. Pero, sea cuál sea la opción adoptada es válida y hay que respetarla.*

Padre e hijo hacían referencias críticas al pueblo de Vilanova d'Alcolea (Fig. 37). Allí encontramos carteles (Fig. 38) que sugerían ser la fiesta más divulgada de la región.



Fig.37. Serie Carretera. Valencia – España.
Foto: Lorena Freire, 2010.

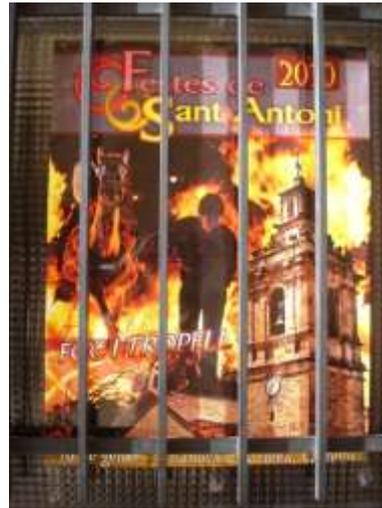


Fig.38. Cartel del espectáculo. Villanova d'Alcolea, Valencia- España.
Foto: Luiz Mario.

¹⁹⁸ Josef Lluiz Torner

En verdad, la decoración y organización de la fiesta en el pueblo ya corroboraba lo que entendemos por un espectáculo turístico. Aparcamos el coche fuera del pueblo, pues todas las calles ya estaban llenas de ramas de *aliaga* que, al final, en la oscuridad de la noche, arderían. Recorrimos las principales calles observando a las personas preparándose para la fiesta, llevando y trayendo platos de comida de un sitio a otro. Le preguntamos a un señor –que no quiso identificarse–, que entraba en su casa: ¿El fuego de la hoguera horizontal no estresa los caballos?. Su respuesta fue otra pregunta: *mire esta foto... Pues, en ella estamos mi hija y yo montados en el caballo. Si a nosotros el fuego no nos causa daño, ¿Usted cree que se lo causará al animal? Se lo digo: las personas que hablan que se causa daño al caballo están completamente equivocadas.*

Mirando carteles e informes oficiales del pueblo en los que, en valenciano, decían: *Vilanova d'Alcolea viu els seus dies de major esplendor en les festes de Sant Antoni a mitjan gener*, nos dimos cuenta de que, desde una mirada artística, todo lo que teníamos más ganas de conocer sobre la fiesta, no estaba allí. Mientras tanto, seguimos por las calles observando el valor histórico/arquitectónico del pueblo y el hogar que transpiraba desde dentro de las casas abiertas, listas para recibir a sus vecinos o amigos invitados para el momento de la comida, como trataremos en los próximos apartados. Salimos de allí sin establecer un juicio de valor, pues nos acordábamos de las palabras del chaval Marc Torner cuando dijo que *cada generación establece sus propios análisis y contribuciones a las tradiciones.*

El Abad atiende los pedidos dirigidos a proteger los animales, como dijeron todos los entrevistados y pudimos observar en los ritos en su alabanza (Figs. 39, 40 y 41). Además, coincidencias o no, el noticiario que oímos el día 16 de enero de 2010, en la radio, mientras conducíamos por las carreteras de los alrededores de Castellón destacaba:

Mañana se conmemora el día de San Antonio Abad, protector de los animales (...) como dice la historia del jabalí (...) y, la buena noticia es que, en los últimos días, ha sido aprobada la ley que prohíbe las mutilaciones estéticas de los animales domésticos, como cortar las orejas y rabos de los perros o las uñas de los gatos. (...) Un perro que no tiene rabo no se comunica con su dueño y tampoco con otros animales. (...) Aun considerada legal desde 1994 en la comunidad valenciana, la modificación de esa práctica, todavía no es pública, pero dentro de poco se hará efectiva en toda España.



Figs. 39, 40 y 41. Animales en la fiesta de San Antonio Abad en la Comunidad Valenciana, España. Foto: Luiz Mario, 2010



2.2.2. Fuego y pasión bajo la protección de los Antonios

Sin embargo, la presencia de animales en la fiesta del Antonio Abad y del fuego en las fiestas de San José tienen el mismo origen, pues ambos elementos forman parte de la iconografía del Santo y también están relacionados con la producción agrícola. Si los animales fueron las máquinas agrarias del pasado, el fuego con su poder transformador señalaba la vital energía del cambio y renovación de la vida campesina.

En *Historia de las fallas*¹⁹⁹, un recopilatorio en torno a la fiesta valenciana, el fuego adquiere el significado de transformación y renovación constante. Antonio Ariño señala que

*desde el inicio del ciclo agrícola hasta finalizada la recolección se despliega un complejo sistema ceremonial con diversos momentos álgidos y especialmente significativos: bendición de campos, rogativas contra la sequía, conjura de tronadas y vientos tempestuosos, fiestas de acción de gracias por la feliz recolección de las cosechas.(...) Este es el caso especial de las fiestas de San Antonio Abad, (...) el ciclo agrario comienza invariablemente con la bendición de los animales en la festividad de San Antonio del Porquet, patrono de la cabaña doméstica*²⁰⁰.

A partir de la construcción de las cabañas primitivas se dio forma a la hoguera del santo Abad, denominándola tienda de campaña, cuya quema también se conoce como *santantonada*²⁰¹ y se practica en muchas comarcas

¹⁹⁹ ARIÑO, Antonio. *La historia de las fallas*. Alzira: Graficuarde, 1990.

²⁰⁰ Ariño, *Ibid.*, p. 09.

²⁰¹ Es posible observar algunas acciones populares en los vídeos disponibles en los enlaces a continuación:

[<http://www.youtube.com/watch?v=NX8tEbgfw&feature=related>].

castellonenses. La quema de la tienda de campaña para el Abad está *perfectamente unida con la estructura de la hoguera y el ritual: San Antonio Abad, huyendo de diablos y demonios, se refugia en la tienda y las huestes infernales le prenden fuego para acabar con la vida del santo*²⁰².

En ese juego con el fuego, las tiendas de campaña y las hogueras de San José se convierten artísticamente en fallas²⁰³, lo que permite afirmar que el espíritu festivo del valenciano no está tan distante del bahiano, por su aspecto lúdico, sincrético y participativo. El mismo Ariño utiliza las palabras de Vicente Franco para explicar el carácter del genio valenciano:

*el autor afirmaba a finales del siglo XVIII que 'los valencianos son festivos, alegres, liberales, de claro ingenio... y amigos del regalo'. El estereotipo se ha repetido después hasta la saciedad, exaltando la imagen de una tierra amable, sensual, fértil y placentera. El desarrollo esplendoroso y barroquizante que experimentaron las fallas a lo largo del presente siglo dio alas al tópico y lo confirmó a posteriori*²⁰⁴.

La representación de la hoguera que aparece junto al Abad permite además dos asociaciones distintas: mientras una le confiere poder para la cura de las enfermedades de la piel, la otra otorga poderes al santo para tratar cuestiones más íntimas de los seres humanos, de orden sentimental y sexual. Y precisamente, a partir de esta necesidad de intervenir en los deseos más profundos del pueblo europeo, la fiesta de San

Consulta: 20-02-09.

[<http://www.youtube.com/watch?v=gDw7T0BilGM&NR=1>]. Consulta: 13-02-09.

²⁰² Ariño, *Op. Cit.*, p. 09.

²⁰³ Fiesta valenciana que designa tanto las hogueras que queman trastos viejos y objetos descartados, como la antorcha que ilumina las acciones de danzar o de cantar... pudiendo expresar igualmente significados metafóricos de carácter espiritual. Emili Casanova. Ariño, *Op.Cit.*, p. 15.

²⁰⁴ Ariño, en la presentación de la obra citada. *Op.Cit.*, p. 05

Antonio Abad se propagó en Valencia y en otras ciudades de la Europa medieval. Si la devoción del bahiano a San Antonio de Lisboa revela una íntima relación para atender los deseos del corazón, entre los europeos sigue la misma regla si observamos el pedido de una hechicera marroquí cuando rezaba al Abad, en Valencia:

Mi padre San Antonio, padre mayor, padre menor, dame alegría y consuelo; así como alegraste a los conterráneos, que de moros hicisteis cristianos con aquel grandísimo movimiento del fuego más ardiente y más quemante, que me quiera dar para abrazar el amor, el corazón y la voluntad de (fulano); que él no pueda ni amar ni descansar, ni casada ni doncella, ni alma ni terrena, ni en el campo verde ni en campo seco hasta que venga a buscarme²⁰⁵.

Se percibe que el fuego de San Antonio Abad adquiere otro significado además de la cura de los enfermos; también cura los dolores de la pasión en su sentido más amplio. Mientras, sumándose a los atributos de ambos, quizá la oración tenga más fuerza y el pedido sea atendido de inmediato. Como dijeron los devotos en Bahía: *San Antonio atiende rápido, coge al primero que pase sin responsabilizarse por si es un buen hombre o no. Quien da buen esposo es San José*. Posiblemente, en 1620, las valencianas de la calle Barcelona quisieron asegurarse esposo orando para Santa Elena, seguida de San Antonio y San Antonio Abad, a la luz del fuego alternando el padrenuestro con el avemaría:

Para mi santo Antonio Glorioso, vestido del hábito de fraile Amós, un favor a ti te voy a pedir y ése no me puedes negar, que un fuego de los vuestros me venga a donar, aquél que siga mis calores, mis ardientes pensamientos y mis deseos. Que queme el cuerpo y las partes de.... (Fulano); que él no pueda comer ni reposar en casa de

²⁰⁵ Monfort, *Op.Cit.*, p. 25

*viuda, de ramera, ni prostituta. Que detengas sus deseos y me lo traiga de vuelta a mí*²⁰⁶.

Desde el siglo XVII, en Salvador se recomienda una súplica semejante para solucionar los problemas de amor o desesperación. Mientras, para lograr la realización del pedido es necesario dar tres golpes en el suelo con el pie izquierdo, mirando al cielo y pronunciando el nombre completo de la persona deseada.

San Antonio pequeñito amansador de animal feroz, amansad el corazón de... (Fulano) que está enfadado como el del diablo. Lo deje manso, humilde como a un cordero, quedarás, ... (Fulano) debajo de mi pie izquierdo.

Existen referencias de que, en algunas ciudades campesinas de la comunidad valenciana, las fiestas dividen el espacio entre las casas y las calles, aunque es cierto que algunas de ellas tengan carácter de atracción turística. Además, en dichas fiestas, la irreverencia popular se revela por los versos denominados *Goses de San Abad*: *Por una parte y un sentido general, se trataba de composiciones típicamente populares para ellos en las que predominan el carácter de simples relatos o recordaciones, (...) o bien el componente satírico y escatológico*²⁰⁷ *(crítica a personas, costumbres, aspectos políticos, etc...)*²⁰⁸. También, como costumbre típica de la fiesta, sueltan cerdos por las calles, para conseguir fondos a través de sorteos y rifas. Después de sacrificados y repartidas las ganancias, la carne de los cerdos también se reparte como alimento entre los participantes.

²⁰⁶ Monfort, *Op.Cit.*, p. 27.

²⁰⁷ Parte de la teología que se refiere a las cosas que vendrán a suceder en el fin del mundo.

²⁰⁸ Monfort, *Op.Cit.*, p. 56 y p. 57.

En las fiestas de San Antonio Abad de algunas localidades valencianas las personas se disfrazan de damas seductoras, monos o arlequines y salen bailando a la calle, lo que corrobora el carácter lúdico como recurso para la conservación de las tradiciones.

El poblado aficionado a la representación teatral, lírica y carnavalesca de la historia, mismo que imaginaria, más o menos improvisadas, más o menos coherentes. De hecho, siempre con buen gusto, una cierta inclinación al disfraz, al sonido, o algo más ardiente. (...) Las sátiras sociales y toda gama de representaciones y espectáculos que, más o menos remiten al bacanal²⁰⁹.

Con respecto a la profanación de la imagen de los santos, ambas culturas estudiadas revelan una relación de intimidad entre hombre y santo. Así, como comprobaremos en los próximos capítulos de este trabajo, es válido entre las brasileñas profanar la imagen de San Antonio de Lisboa del mismo modo que todavía hoy lo es tirar piedras a la imagen del Abad en su día de honor como hacen las mujeres de Mijas²¹⁰, pueblo en los alrededores de Málaga. El hecho fue noticiado el 17 de enero de 2008 por TVE española en la iglesia de San Antonio Abad, donde las mujeres intentaban acertar a la imagen del santo, preferentemente en el pene, para asegurarse de que un varón fogoso surja en sus vidas. De hecho, la relación de intimidad entre los *Antonios* y sus devotos es tan intensa que es capaz de derrumbar los dogmas sagrados del catolicismo relativos a la imaginiería como presencia viva de los santos.

²⁰⁹ Monfort, *Op.Cit.*, p. 76.

²¹⁰ [<http://servicios.diariosur.es/escapadas/reportaje/reportaje23.htm>] Consulta: 23-05-2013

Según José María Albert de Paco, en su *Diccionario de Símbolos*, el fuego es el principal elemento de transformación para la humanidad. Por lo tanto, fundamental a todos los eventos que tienen como objetivo principal la celebración del ciclo de la vida. En Brasil las "fiestas juninas" se celebran en todas partes, y del mismo modo que las fiestas valencianas para el Abad y las fallas, también se relacionan con la fiesta pagana del solsticio de verano, cristianizada en Europa en la Edad Media como fiesta de San Juan.

También cabe plantear aquí el sentido de dualidad presente en todas las formas de comunicación y que podríamos interpretar en su representación metafórica más frecuente en algunos lenguajes artísticos y religiosos como *luces y sombras*, a la luz de la parábola *El Señor es mi pastor; nada me faltará: aunque ande en valle de sombra y muerte, no temeré mal alguno, porque Tú estarás conmigo. Tu vara y tu cayado me infundirán aliento*²¹¹. En estas palabras se percibe que la sombra está más próxima a los enigmas y a las cuestiones de *finitud* que la propia luz que le da sentido a la existencia humana. Por otra parte, en esa misma dualidad que marca los límites existenciales, el sol y los símbolos que se asocian a él –la luna y las estrellas– serían los elementos supremos de mantenimiento de la vida proyectándola, por lo tanto, hacia el futuro que, a su vez, se oponen a la oscuridad de la muerte como castigo.

Pensamos que, si el pasado sirve para iluminar la sombra del porvenir, la memoria será el instrumento utilizado por el hombre para (re)construirse a sí mismo. Presentes en el arte de todos los tiempos, los aspectos de luz-sombra, vida-muerte, pasado-futuro merecen un estudio más profundo que, en virtud de su gran complejidad y por los límites de nuestra investigación, no podemos desarrollarlo en detalle aquí.

²¹¹ Biblia sagrada, São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2006, p. 636.



Figs. 42 y 43. Hugueta. La Pobla Tornesa, Castellón, Valencia.
Foto: Lorena Freire, 2010

Casi todos los símbolos que hemos observado tenían en su contexto el deseo del hombre de comunicarse con el cielo. Los fuegos de artificio de La Pobla (Figs. 42 y 43), y la hoguera en forma de barraca piramidal de Atzeneta (Fig. 44, 45 y 46), son los más auténticos, pues a través del ruido y del humo que asciende se hace efectiva la comunicación.



Figs. 44, 45 y 46. Hoguera de San Antonio Abad. Atzeneta del Maestrat, Valencia
Foto: Luiz Mario, 2010

Las representaciones del sol, luna y estrellas, son elementos que se remontan al mundo pagano de la antigüedad. Todas las piezas que adoptan materiales metálicos –dorados o plateados– representan el reflejo de la luz divina titilando en el universo.

Flores y plantas componen los elementos de los ritos actualizándolos en consonancia con la naturaleza. Aparte de las representaciones más tradicionales decoradas con flores artificiales, como el arco-portal de La Pobla, el uso de las ramas de *aliagas* en las calles de Villanova d’Alcolea y Benlloch (Figs. 47 y 48), o en la misma copa de la cabaña de Atzeneta, son en su esencia referencias al paraíso.



Figs. 47 y 48. Hoguera de San Antonio Abad. Benlloch – Comunidad Valencia.
Foto: Luiz Mario, 2010

La gastronomía cobra especial importancia en las fiestas populares, y en el caso de las festividades de los santos *Antonios* no podría ser distinto. En las festividades valencianas la comida tiene ante todo el sentido de la colectividad. Simplemente constituye su expresión más apurada de variedad y cantidad. Cada pueblo tiene su propia comida, o sea, su comida simbólica, en la que la opulencia garantiza abundancia para todo el año.

En La Pobla, el cura, Don Manuel Martín, nos habló de los *rollos*, un pastel hecho con semillas de anís seco para dar a las personas que participan de la fiesta. El señor Luis Torner dijo que *en Atzeneta, antes que las personas, son los caballos los que reciben el prin, una especie de pasta hecha con harina, agua, azúcar y un poco de sal como alimento en honor al Abad, pues los animales son los primeros protegidos por el santo.*

En los pueblos de Castellón observamos que la gastronomía de la fiesta es también una acción libre, pues fueron muchas las personas que el día 16 de enero circulaban por las calles llevando platos y bandejas de comida para las casas de sus amigos y vecinos. Tuvimos la oportunidad de fotografiar las tres mesas llenas de comida en una de las casas de Villanova d'Alcolea (Figs. 49 y 50).

Y allí mismo nos hablaron de las tres acciones principales practicadas como mantenedoras de la tradición entre los invitados: la distribución de panes bendecidos en nombre del santo, la mesa harta de comida para compartir y, a veces, un cerdo para una rifa.



Figs. 49 y 50. Comidas para la fiesta de San Antonio Abad Villanova d'Alcolea, Castellón, Valencia – España. Foto: Luiz Mario, 2010

CAPÍTULO 3. SAN ANTONIO EN EL NUEVO CONTINENTE



Fig. 51. Vista de la Ciudad de Salvador –Bahía– y el Plato Santo Antonio.
Foto: Nilton Souza, 2007

3.1. San Antonio en la ciudad de Salvador de Bahia

La historia de Brasil señala el año de 1500 d.C. como la fecha en que los navegantes portugueses, ávidos por descubrir nuevos mundos para la expansión de los dominios de la corona portuguesa, fondearon sus embarcaciones en lo que se suponían "tierra de nadie". O, por lo menos, nadie en consonancia con la civilización europea, ya que cuando Cristóbal Colón llegó a América pudo comprobar la existencia de distintas poblaciones amerindias que ya habitaban el nuevo continente, durante casi veinte mil años antes de su llegada.

No obstante, para el europeo, ese nuevo mundo sería el lugar comparable al paraíso ficticio medieval del imaginario de una sociedad afligida por el hambre, por las pestes endémicas y por la falta de oportunidades socioeconómicas del viejo continente. Así, cambiaba el rumbo de la historia y se abrían nuevos horizontes hacia una tierra mítica en la que cabría la posibilidad de aportar, desbravar, catequizar, explorar y enriquecerse, aunque eso implicase sojuzgar la cultura nativa, por lo que traemos una vez más a discusión los

planteamientos del historiador Antônio Risério en *Uma história da cidade da Bahia*²¹²:

*El propio nombre Brasil es anterior a la llegada de los portugueses en Bahía. Afloró de forma muy clara (...) en la historia de la vida simbólica de pueblos del Occidente. Y, lo que es muy significativo, para designar un lugar feliz: Brasil, o Isla Brasil, estrella de la constelación utópica de las islas míticas del Atlántico, que poblaron y magnetizaron el imaginario medieval, para enseguida inspirar el atropismo literario de los eruditos del Renacimiento. (...) un sintagma fluctuante. Un signo verbal que se desplazaría desde su substrato mítico para anclarse en un referente geográficamente concreto. En otras palabras, el significante "Brasil" deslizaría, del mito céltico original, para acoplarse a un nuevo significado: la extensión de tierras alcanzadas por los portugueses en abril de 1500*²¹³.

Antes de la llegada de los portugueses en el siglo XV, Brasil ya estaba habitado por pueblos nativos, poseedores de una cultura milenaria, en la que la religión, la fiesta y la guerra cobraban especial importancia, ya que en ellas incidía una de las prácticas que más horror produjo en la civilización europea de entonces: los ritos antropofágicos, cuyo sentido no obedecía a una necesidad biológica, sino a una función religiosa. Creían que, con devorar al enemigo, estarían recuperando parte de sus antepasados que un día también fueron devorados. Así, la antropofagia significa sobre todo una revitalización de las tradiciones –incluso en un marco festivo– a través de las generaciones.

²¹² Risério, *ibid.*, p. cit., Ed. Versal, 2004.

²¹³ Risério, *op.cit.*, pp. 48-49.

El artista Albert Eckhout²¹⁴ hizo las primeras pinturas de los nativos que habitaban la costa brasileña (Fig. 52) cuando llegaron los europeos.



Fig. 52. Albert Eckhout. Mulher Tapuia, 1641. Óleo sobre tela, 165 x 272 cm; Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.

²¹⁴ El primero artista europeo a registrar etnográficamente el hombre amerindio. http://cvc.institutocamoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/carla_mary_oliveira.pdf. Consulta 14-03-2014

Es evidente que el mundo europeo no pudo reconocerse en aquellos salvajes, por lo que el colonizador intervino con la aplicación de métodos catequéticos para su conversión al cristianismo, por lo que se produjeron cambios significativos en la representación clásica de las tierras ultramarinas, y sus habitantes ahora figurarían como una reunión de figuras grotescas, monstruosas, medio estatuas griegas y romanas, una ficción que iba de la caricatura del mal a la sublimación. Con todo, eran personas de cabellos y ojos negros, de cuerpos morenos desnudos y ornados con plumas y adornos de huesos, semillas y caracolas.

Su cultura estaba dispersada en las distintas sociedades que habitaban todo el continente. Ya conocían el fuego, la cerámica, la fabricación de útiles y herramientas; ya navegaban en canoas y vivían de la pesca, de la cultura de mariscar, de la caza y de la agricultura; en su dieta predominaban los tubérculos y raíces, además de frutas y vegetales; también solían comer pescado fresco, hervido en agua o asado, del mismo modo que la carne. Conocían profundamente las artes de la fermentación y utilizaban este conocimiento para preparar bebidas como el *cauim*²¹⁵, con las que, siempre en un marco festivo, solían celebrar el nacimiento, la primera menstruación, el casamiento, la cosecha, la caza, la guerra e incluso la muerte.

En cuanto a sus creencias religiosas, los pueblos amerindios otorgaban una dimensión sagrada a los elementos de la naturaleza: el sol, la luna, los rayos y truenos, las piedras y árboles, los animales, los ríos, entre otros; así, tienen en el mito la explicación de todos los fenómenos, por lo que el bellísimo universo poético y vigoroso de sus leyendas que hoy forman parte de la identidad brasileña ha inspirado y todavía sigue inspirando a muchos escritores y artistas. Tomamos aquí

²¹⁵ [N.T.: bebida preparada con yuca, maíz, anacardo o con otras frutas, cocida y fermentada por masticación].

como ejemplo la leyenda de la creación de la isla de Itaparica, al margen de la bahía a la que llamaban *Kirimuré Paraguaçu*, de la que Antônio Risério registró:

Al comienzo del mundo, un majestuoso pájaro de plumas blancas alzó vuelo desde el centro del universo y siguió sin parar, durante días y noches, en busca del paraíso donde posarse. Cuando avistó el lugar que buscaba, cayó agotado sobre él y murió. En su lecho de muerte, sus largas alas se transformaron en playas y, en el lugar en el que el corazón latió, la tierra se abrió formando una grande y profunda depresión que las aguas del mar invadieron, de su sangre se formaron los manglares y reservando su centro para una isla que sería la reina de todas las otras: la isla de Itaparica²¹⁶.

Se trata de la misma bahía que Américo Vespucio bautizó como *Baía de Todos os Santos* (Fig. 53) por haberla alcanzado el 1 de noviembre de 1501, Día de Todos los Santos según el calendario católico.



Fig. 53 – Mapa *Baía de Todos os Santos*. Siglo XVII.
Fonte - Guia Geográfico – Bahia.

²¹⁶ Risério, *op. cit.*, p. 23.

Naturalmente, cuando el europeo medieval llegó a la referida bahía, la veía más como tentación infernal que como paraíso, pues el miedo y el pecado eran sentimientos difundidos por el catolicismo desde sus orígenes, a ejemplo de las tentaciones de San Antonio Abad en el siglo III, hasta el marco medieval del siglo XIII en la Europa de San Antonio de Padua. Así, la estrategia de dominar a los “salvajes” y convertirlos a los dogmas religiosos europeos suponía una forma de auto absolución por parte del colonizador.

Asimismo, los religiosos portugueses tenían un desafío por delante: civilizar a los *tupinambás*, guerreros provenientes de los pueblos tupís, vencidos y expulsados de la región costera tras interminables confrontaciones entre sí, en las que sufrían constantes invasiones.

No obstante, la tarea civilizadora no sería de fácil aplicación, pues los *tupinambás*, como civilización antigua, ya tenían bien definida su propia cultura, tal como hemos afirmado anteriormente, de forma que se organizaban, bajo la autoridad de sus líderes espirituales –los *chamanes*²¹⁷–, según una concepción mítica del tiempo regido por la naturaleza y las exigencias agrícolas de sus cultivos. La intervención europea supondría una imposición cultural en los ritmos de la vida y de los procesos de trabajo autóctonos, teniendo como consecuencia un desorden social que sólo podría desaparecer con el conflicto y exterminio de los colonizadores. Así, si entre los católicos existía la figura del papa y de los sacerdotes, entre los pueblos indígenas estaban los chamanes y también el *morubixaba*²¹⁸ que lideraba y determinaba la conducta social de sus tribus.

²¹⁷ En distintos pueblos y sociedades, es el especialista a quien se atribuye la función y el poder, de carácter ritual mágico-religioso, de recurrir a fuerzas o entidades sobrenaturales para realizar curas, profecías, exorcismos, encantamientos.

²¹⁸ [N.T.: variación y sinónimos: *murumuxaua*, *muruxaua*, *tubixaba*, *tuxaua*, *cacique*, *curaca*]. Es el líder o jefe de la tribu, una figura importante en la da

Bien sea por sus características o por los elementos simbólicos encontrados, entre sus dioses destacaremos aquí a tres de ellos que tienen especial relevancia en nuestra investigación. A saber: *Maira*, el gran creador del mundo mitológico *tupinambá*; *Tupã* o *Tupana*, el señor del trueno; y *Jurupari*, el conocedor de los secretos de las fiestas.

Y la principal fiesta *tupinambá* se relaciona con la muerte. Si para el europeo católico sólo se asegura la alegría y liberación tras la muerte cuando se purgan en vida los pecados (o cuando se dispone de dinero para ser enterrado en suelo sagrado, templos e iglesias), para el *tupinambá* ello se asegura cuando se absorbe el cuerpo de sus semejantes, o sea, por la práctica del ritual antropofágico.

De hecho, para los amerindios, la alegría del acceso al paraíso se da cuando el guerrero *tupinambá* es vencido y capturado, permaneciendo encarcelado durante un período de satisfacción y ceba tras el que sería honrosamente abatido por medio de un único y certero golpe de *tacape*²¹⁹. ¡Una honrosa y merecida fiesta!

No obstante, fueron muchos los europeos que, impulsados por los más diversos motivos, llegaron al nuevo mundo y "participaron" de este banquete. Algunos no tenían otra opción y, otros con más suerte, lograron sobrevivir para contarlo. Así, en las palabras de Cervantes, en una de sus *Novelas ejemplares*, cruzar las fronteras de las Indias era un refugio y amparo de los desesperados, *iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman ciertos los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchas y remedio particular de pocos*²²⁰.

estructura política entre los tupinambás, pues posee el conocimiento de las tradiciones, normas y modelos de conducta de su comunidad.

²¹⁹ Hacha de piedra pulida atada en un bastón de madera.

²²⁰ CERVANTES, Miguel de. *El celoso extremeño*. Madrid: 1965, pp. 88-89.

En 1510, un joven marinero náufrago, fue encontrado en el litoral bahiano. Se trataba de un portugués, natural de la Villa de Viana –actual Viana del Castillo–, al norte de Portugal. Se llamaba Diogo Álvares Correa, y dio origen a la formación de una población próxima a Ponta do Padrão o Platô de Santo Antônio. Fue bautizado por los *Tupinambás* con el nombre de *Caramuru*²²¹, se casó con la india Catarina Paraguaçu, dando origen a la primera familia *eurotupinamba*.

Dos décadas después, Portugal tuvo que imponerse contra las embestidas comerciales de otras naciones, entre éstas Francia y, posteriormente, Holanda. En virtud del fracaso del sistema de división del territorio en *Capitanías Hereditarias*²²² promulgado en 1534, el rey D. João III ordenó, en diciembre de 1548, un nuevo decreto, convirtiendo a Brasil en colonia portuguesa en América, y enviando un gobierno general para dirigir sus actividades militares, financieras y jurídicas ultramarinas.

Por otra parte, la población establecida por Caramuru, dio origen a la ciudad-fortaleza fundada en 1549, ya con el nombre de *São Salvador*, donde D. João III crearía el 25 de febrero de 1551 la diócesis de Bahía, con jurisdicción sobre todo el territorio de ultramar, mediante la bula *Super Specula Militantis Ecclesiae* otorgada por el papa Julio III²²³. Y así se concluían, según el investigador portugués Jorge Couto²²⁴, las bases para la estructura institucional de la Provincia de Santa Cruz en el período joanino²²⁵.

²²¹ [N.T.: el vocablo de origen tupí significa, literalmente, 'dragón de mar' o 'hijo del trueno']. Pez de mar, como la morena, de la familia de los murenideos (*Lycodontis moringua*).

²²² División de la colonia mediante donación de tierras a hidalgos e burócratas lusos a cambio de tasas para la Corona y defensa del territorio. Modelo ventajoso para la Corona pues, podía establecer colonias a bajo coste y ventajoso para la iniciativa privada porque se movería bajo protección e incentivo regiois".

²²³ COUTO, Jorge. *A construção do Brasil: ameríndios, portugueses e africanos, do início do povoamento a finais de Quinhentos*. Cap. V. Lisboa: Cosmos, 1995.

²²⁴ Couto, *Ibid.*, p. 77

²²⁵ [N.T.: relativo a D. João III de Portugal].

Así, transcurridos 49 años desde la materialización del ficticio sueño medieval, en 1549 la definitiva ocupación se dio con la fundación de la ciudad de Salvador de Bahía (Fig. 54); El rey no sólo determina que *el nuevo poblado se edifique en un sitio oportuno*, sino que además tenga *abundancia de aguas y un puerto en el que se pueda fondear bien los barcos*²²⁶. Por tanto, *encarga y manda* que su implantación se haga a imagen y semejanza de los proyectos dibujados en los palacios lisboetas.

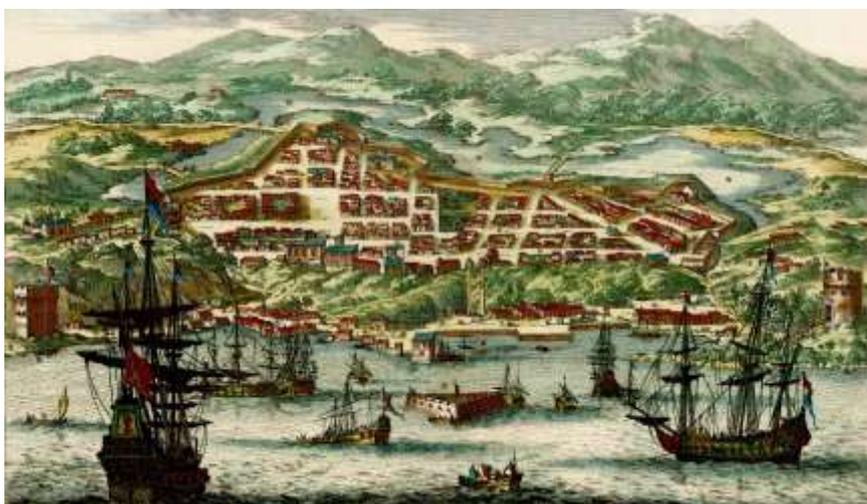


Fig. 54 – Grabado de la Ciudad de Salvador. Siglo XVII. Fonte - Guia Geográfico – Bahia.

²²⁶ Risério, *op. cit.*, p. 82.

3.2. San Antonio Soldado

Ya tenemos claro los atributos y títulos de San Antonio conferidos a lo largo de su vida: Doctor de la Iglesia; Doctor de los Evangelios; Abogado de los Inocentes; Amparo de los Desvalidos; Guía de los Navegantes; Columna de la Iglesia; Maestro de las Virtudes; Modelo del Convento; Martillo de los Herejes, entre otros reconocimientos. Así, por tan capacitada conducta en defensa de la palabra de Dios para los hombres, San Antonio que ya era también identificado como Predicador de la Ley, pasó a guerrear como soldado en las trincheras.

De esta manera, como teníamos interés en saber dónde y desde cuando San Antonio pasó a luchar al frente de batalla, volvimos la mirada y la investigación a Portugal que, como reino, ya no formaba parte de la *Antiga Lusitânia e Galiza Bracarense*²²⁷ (territorios donde se formó la lengua portuguesa). En la ciudad de Braga, al norte de aquel país, encontramos la publicación *Santo Antonio Militar*²²⁸, en la cual el Coronel de Artillería y Director del Archivo Histórico Militar, Henrique de Campos Ferreira Lima, afirma haber recurrido a documentos inéditos que permitían seguir la *carrera militar del santo más popular del tratado de santos portugueses* (Figs. 55 y 56)²²⁹. El historiador indica que con el fin de la Guerra de Restauración entre Portugal y España, *que el 13 de febrero de 1668, el santo fue enrolado como soldado en el 2º Regimiento de Infantería de Lagos, por edicto de D. Pedro II del*

²²⁷ Provincias romanas (218 Dc.) en las que el idioma portugués se desarrolló, principalmente en el norte de Portugal y en Galicia, en los condados lucense, asturicense y bracarense de la provincia romana de Galécia coincidentes con el territorio político del Reino Suevo y, sólo posteriormente, con la invasión de la Reconquista, fue avanzando por lo que actualmente es el centro sur de Portugal. <http://www.historiadetudo.com/portuques.html> Consulta: 14/04/2010

²²⁸ LIMA, Henrique de Campos Ferreira. *Santo António Militar*. Vila Nova de Famalição: Braga, Portugal 1939

²²⁹ Referencia de las imágenes: Lima, *Op. Cit.*, p.10

24 de enero de aquel año, siendo su fiadora nada menos que la Reina de los Ángeles²³⁰.

El principal medio de difusión de los atributos del santo, fueron las *redondillas*²³¹ que contaban su historia militar y, posiblemente, justificaron la influencia directa en los lugares descubiertos por las tropas y comandos lusitanos.



Fig. 55. San Antonio Militar, Cascais – Portugal. Foto: inicio do Siglo XX.



Fig. 56. San Antonio Militar, Lagos – Portugal. Foto: inicio do Siglo XX.

²³⁰ Lima, *Op. Cit.*, p.05

²³¹ Nombre dado, a partir del siglo XVI, a los versos de cinco o siete sílabas — llamada medida vieja. A los de cinco sílabas se le da el nombre de redondilla menor y a los de siete sílabas, de redondilla mayor.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Redondilha> Consulta: 22-03-2010

*Se António assentado estais,
 Não façais na guerra falha;
 E se eis de ir para a batalha
 Como assim vos assentais?*

*Se Portugal vos conduz,
 Ide a ser Português Marte;
 Tendo armas de uma parte,
 Tendo da outra parte a Cruz.
 Nesse terço de Lisboa
 Desta vez ido alistado;
 Que um terço com tal Soldado
 Segurar pode a Coroa.
 Bem podeis lançar a quadra
 De vossa esquadra o troféu;
 Pois das esquadras do Ceu
 Sois sempre Cabo de esquadra.*

*Se ser sargento quereis
 Fazei milagroso o dia;
 Que em tam boa companhia,
 Certo, milagres fareis.*

*Marchai, Alferes divino.
 Para a batalha animoso:
 Pois tremulais vitorioso
 Por bandeira a Deus menino.*

*Ajudai-nos, pois que à fala
 Temos o inimigo diante;
 Sêde pois nosso Ajudante,
 Porque o fareis com bengala.*

*Voai qual ligeira seta,
 Meu Capitão singular;
 E não deixeis de levar
 Vosso pagem de gineta.*

*Todo o pôsto vos encampo,
 Pois sois Soldado de porte;*

*Que se sois Mestre de Côrte.
Também sois Mestre de Campo.*

*Ide, general perfeito
Eleição que foi dos Céus;
Pois tendes o mesmo Deus
A vossas ordens sujeito.
Ide, que sem quebrar votos,
Sereis um rico soldado;
E pôsto sois remendado
Nunca nós seremos rotos.*

*Ide, que pôsto estão fartos
De empenhar-nos desta vez;
Tendo nós tel Português
Faremos Castela em quartos.*²³²

Sería entonces la representación de una nación portuguesa preocupada en defenderse y expandirse por el mundo, llevando a San Antonio al frente. Tanto que, en el reinado de Alfonso VI, Santo Antonio sentó plaza como soldado raso en el regimiento de Lagos, más tarde siendo ascendido al puesto de capitán por D. Pedro II de Portugal en 1683. Los empleos militares

²³² Si San Antonio alistado está, no hagáis en la guerra falla; y si tenéis que ir para la batalla ¿Cómo así os alistáis? Si Portugal os conduce, id para ser Portugués Marte; teniendo armas por una parte, teniendo por otra la Cruz. En este rosario de Lisboa esta vez id alistado; que un rosario con tal Soldado sujetar puede la Corona. Bien podéis lanzar la cuadra de vuestra escuadra el trofeo; pues de las escuadras del Cielo sois siempre Cabo de escuadra. Si ser sargento queréis, haced milagroso el día; que en tan buena compañía, de verdad, milagro haréis. Marchad Alférez divino. Para la batalla animado: pues enarboláis victorioso la bandera de Dios Niño. Ayudadnos, pues que al habla tenemos el enemigo adelante; sed pues nuestro ayudante, porque lo haréis con cayado. Volad cual ligera seta, mi Capitán singular; y no dejéis de llevar vuestro paje de jineta. Todo el puesto os otorgo, pues sois Soldado de porte; que si sois Maestre de la Corte. También sois Maestre de Campo. Id, general perfecto, elección que fue de los Cielos; pues tenéis al propio Dios a vuestras órdenes sujeto. Id sin quebrar votos, seréis un rico soldado; y puesto que sois remendado nunca seremos rotos. Id que puestos que están hartos de empeñarnos esta vez; teniendo nosotros tal Portugués haremos Castilla en cuartos. Lima, *Op. Cit.*, p.05

del santo fueron innumerables. Los que siguen son buena muestra de su trayectoria castrense.

1668, Soldado raso, promovido a Capitán en 1683, por la Guerra de Restauración (1640 -1668). Lagos – Portugal.

1738, Imagen en el Cuerpo de Guardia de Vila de Cascais.

1762, Generalísimo en la Guerra de España y Francia contra Portugal.

1774, Capitán y protector del regimiento de la Provincia do Alentejo, recibiendo sueldo mensual.

1806, Regimiento de Infantería de Lagos.

1814, Teniente Coronel de Infantería de Rio de Janeiro por D. João VI.

1810, Capitán en la Batalla de Buçaco en la Sierra de Buçaco, alrededores de Coimbra.

Así, San Antonio que ya era identificado en Portugal como “su” santo soldado, pasó a ser también santo y soldado en los ejércitos de Bahía, como primera capital de Brasil. Estrategia de nacionalización confirmada en Roma, en la iglesia de San Antonio de los Portugueses el día 13 de junio de 1671 con el Octavo Sermón del Padre Antonio Vieira creado a partir de la frase del evangelio, ‘vos sois la luz del mundo’ (Mt.5, 14) aplicándola a San Antonio, a Portugal y a Clemente X:

Vos sois la luz del mundo. ¿Fue luz del mundo? No tiene por tanto, de que quejarse Portugal. Si Antonio no hubiera nacido para ser sol, habría tenido sepultura donde tuvo su nacimiento, pero como Dios lo crió para luz del mundo, nacer en una parte y ser sepultado en otra es obligación del sol, [...]. Si Lisboa fue la aurora de su oriente, sea Padua la sepultura de su ocaso. [...]. En este templo y en aquel sepulcro se ve dividido Antonio entre Portugal e Italia; en estos dos horizontes tan distantes se ve dividida la luz del mundo entre Padua y Lisboa. Gloriosa Padua que puede decir: Aquí yace. Gloriosa Lisboa que puede decir: Aquí nació. Pero ¿cuál de las dos más gloriosas? No quiero

discutir la cuestión: dividirla sí. Quédense las glorias de San Antonio de Padua para la elocuencia elegantísima de los oradores de Italia. Y yo, que debo acomodarme al lugar y al auditorio, sólo hablaré hoy de San Antonio de Lisboa. [...] San Antonio fue la luz del mundo porque fue verdadero portugués y fue verdadero portugués porque fue la luz del mundo. Explico: bien podría San Antonio ser luz del mundo siendo de otra nación, pero una vez que nació portugués no sería verdadero portugués si no fuera luz del mundo porque ser luz del mundo en los otros hombres es tan sólo privilegio de la raza; en los portugueses es también obligación de la naturaleza²³³.

La historiadora Maria Helena Ochi Flexor, *Igreja e Convento de São Francisco na Bahia*²³⁴, cuenta que San Antonio llegó a Bahía procedente de la Fortaleza de Argüim, localizada en la costa occidental de Mauritania, región también conocida por el nombre genérico de Libia. Soldados franceses, expulsados por los portugueses, huyeron de Argüim llevando la imagen del santo colgada en la proa de la embarcación, diciendo así:

Guía Antonio, guía, guía para Bahía. Cuenta la leyenda que toda la flota naufragó y el santo suplicado y tirado al mar en la costa de Brasil (...) fue encontrado a 12 leguas del centro de Salvador, en las piedras de Itapuã. (...) Tan pronto supieron que la imagen de San Antonio había sido encontrada en una playa bahiana, los franciscanos fueron a buscarla y la condujeron solemnemente a la iglesia de N. S. de la Ayuda. El día 3 de diciembre de 1595 fue conducida al convento de S. Francisco, acompañada por la población²³⁵.

²³³ VIEIRA, Padre Antônio. *Santo Antônio Luz do mundo. Nove Sermões*. Transcripción, introducción y notas de Clarêncio Neotti. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 279 e 283.

²³⁴ FLEXOR, Maria Helena Ochi y Fragoso, Frei Hugo. *Igreja e Convento de São Francisco na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009.

²³⁵ Flexor, *Ibid.*, p.128

Esa era Bahía, urbanísticamente “medieval” y de mentalidad “barroca”, marcada y definida por el contraste tanto de personas como de hábitos. Bahía cuyo escenario resulta del contraste que el historiador sigue componiendo: *tiempo de hambre, de peste, de riqueza. Tiempo de invasiones holandesas, (...) de las visitas del Santo Oficio, de las canciones del poeta-músico Gregorio de Mattos, del azúcar cristalizándose en divisas. (...) Tiempo, todavía, de los negros bantús, procedentes de Angola y el Congo. Tiempo de quilombos, calundus y capoeiras. Tiempo de fiestas*²³⁶. *Dentro de este contraste de defensa y fiesta es que la fusión mítica de santo/soldado se consolida, y al igual que en otros dominios lusitanos, el cristianismo llegó con la cruz en una mano y la espada en la otra:*

*San Antonio sentó plaza
Fue El Rey que así mandó
Es soldado como el pueblo
Como el pueblo en la guerra marchó*²³⁷

Según Jaboatam²³⁸, y el registro que aparece en el Acta de la Cámara de 24 de noviembre de 1595, *San Antonio fue nombrado patrón de la Cámara y de la Ciudad de Salvador*²³⁹. También fue dado su nombre al fuerte de la Barra y su imagen colocada allí para guardar y defender la ciudad. Precisamente de este San Antonio habla el padre Antonio Vieira, en el sermón que pronunció en la victoria contra los holandeses de Nassau, que en abril de 1638 trataron de dominar la ciudad:

²³⁶ Risério, *Op. Cit.*, p. 111

²³⁷ Cit por POEL, Fr. Francisco von der (O.F.M.). *Santo Antônio na religiosidade popular*. (Congresso Antoniano Latino-americano – S. Paulo, Brasil)

²³⁸ Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, nascido Antônio Coelho Meireles (1695 - 1779) Frade Franciscano, Historiador, Genealogista, Poeta, Orador y Cronista Brasileiro. http://pt.wikipedia.org/wiki/Frei_Jaboat%C3%A3o
Consulta: 13-03-2012

²³⁹ Poel, *Ibid.*, p. 130.

Salvaré esta ciudad – dijo el Salvador – por amor a mí y por amor a David mi siervo (...) Al igual que Dios salvó Jerusalén por amor a sí mismo, por lo que había de suyo en la ciudad, la salvó también por amor a David por lo que había de él en la ciudad. (...) Y que el David de esta Sión sea San Antonio, que en él asentó el solar de su casa, fácilmente demostrable a los ojos, porque si del pañete le hacemos el hábito, de la cuerda la honda, de la voz formidable al demonio el harpa, de ser el menor de la familia de su padre la familia de los menores, de tener siempre a Dios junto al pecho, ser aquel de quien el mismo Señor dijo que había encontrado al hombre de su corazón, con pocas diferencias de colores veremos en aquel altar, a San Antonio transformado en David o a David transformado en San Antonio. Y si me preguntan cómo repartir la victoria de Bahía entre el Señor y el siervo, entre el Salvador y San Antonio, digo que en la propia Bahía tenemos razón en la semejanza, y tan semejante, que no puede ser más natural ni más propio. La ciudad de Bahía es la ciudad de Salvador, la defensa de la ciudad corresponde al Salvador, mientras que la defensa de la Bahía de Todos los Santos corresponde a San Antonio. ¿Y por qué? Más admirable aún es el por qué que alguna respuesta. Porque siendo la Bahía de Todos los Santos, a todos los santos correspondía la defensa de la Bahía, por eso la defendió San Antonio, que siendo uno sólo es también todos los santos. Ora vede.²⁴⁰

En el siglo XVII eran varias las medidas y solemnidades en que se pide o se festeja la ayuda de San Antonio en eventos militares en Bahía. En otros estados del Brasil²⁴¹, San Antonio fue nombrado en las mismas condiciones de lo que ya poseía en Bahía desde el 7 de abril de 1707. En esta época su sueldo proporcional a la graduación ya servía para los ornamentos de su capilla en ocasión de su fiesta.

²⁴⁰ Vieira, Pe. Antônio. *Op. Cit.*, p. 32,36

²⁴¹ En la capitanía de Pernambuco, el 13 de septiembre de 1685, se le enroló, con el pago de derecho para los franciscanos, para actuar en la guerra de Los Palmares. En 1711, a través de una Carta Regia, fue ascendido a capitán en Rio de Janeiro.

En las procesiones del período del Brasil imperial, San Antonio ostentaba además del Niño Jesús, del libro y del lirio, las insignias de su alta dignidad militar (Fig. 57): sombrero, esporas, dragonas y la espada que le colgaba del cinturón.



Fig. 57 - San Antonio con espada y las insignias. Iglesia y Convento de São Francisco. Casco Histórico de Salvador – Bahía

Aun después de la Proclamación de la República en 1889, el 15 de octubre de 1890, correspondencias oficiales eran dirigidas a la Contaduría de Guerra avisándoles para continuar pagando los sueldos de Santo Antonio como era su derecho. Y así fue hecho – sin corrección – hasta el gobierno del Mariscal Hermes da Fonseca, octavo presidente de Brasil con mandato expirado en 1914.

Al conversar con la ya citada historiadora Maria Vidal de Negreiros Camargo, también investigadora de la historia de San Antonio, supimos que *el 21 de enero de 1707 la Cámara manda, por decreto, enrolar a San Antonio como capitán del fuerte de San Antonio de la Barra, decreto confirmado por Carta Regia del 7 de abril de 1707*. Y siendo ésta la misma fortaleza que fue sede de la exposición en el año 2000, es posible que los honores festivos fuera de la casa y de espacios religiosos se hayan iniciado allí. Probablemente con el santo entronado en un altar-nicho, decorado con flores y elementos simbólicos, como los que tratamos de analizar.

Tanta es la importancia de la presencia religiosa del santo portugués en Bahía y su proximidad a sus habitantes, que en la Iglesia y Convento de San Francisco, a la derecha del altar mayor, hay una imagen de San Antonio con el Niño Jesús vestido como un recién nacido (Fig. 57). La señora Clarice Costa Freire, en los años sesenta mientras cosía uno de estos vestidos, decía: *es parte de la tradición bahiana, hijo mío, hacer un vestido nuevo para el Niño como agradecimiento por las gracias alcanzadas por la intervención del santo.*²⁴²

²⁴² Tanto esta tradición como el arte arquitectónico e imaginario del citado templo, pueden ser contemplados virtualmente en tres dimensiones a través de la página web.

3.3. La trecena festiva para San Antonio en la casa bahiana

La aproximación al tema de la trecena para San Antonio comenzó en 1994 en la ciudad del Salvador. A partir de este momento, conocidas las fiestas practicadas por los bahianos para honrar a San Antonio, supimos por medio de entrevistas informales a devotos del santo, que los ritos se habían practicado desde hacía muchos años y en diferentes lugares del estado de Bahía. Los testimonios se remontaban a muchos años atrás, desde la observación a la práctica por parte de sus antepasados, padres, abuelos, bisabuelos y otros familiares desde tiempos inmemoriales. Todo estaba descrito con un aire nostálgico, por supuesto, haciendo posible la construcción imaginaria de quien, como nosotros, no lo había vivido. Mientras que la desaparición de la tradición se revelaba próxima, la posibilidad del arte como su salvavidas era factible. Se iría dibujando, pues, un movimiento de resistencia mediante la apropiación temática de las manifestaciones populares en honor a San Antonio en Bahía. Al mismo tiempo nos preguntábamos: ¿por qué la tradición casi se extingue? ¿Qué factores contribuyeron a que aquellas personas retuvieran en su memoria hechos tan significativos para sus vidas? ¿En qué lugar de la ciudad se podría encontrar la práctica ritual llevada a cabo de forma cuantitativa y cualitativa? Indagaciones que también permeaban la memoria de otras personas, como por ejemplo la de la historiadora Hildegardes Vianna en su libro, *Festa de santos e santos festejados*²⁴³.

Mi glorioso San Antonio, pobre santo que aún no saliste de moda porque eres antiguo, tan injustamente olvidado. (...) ¿Cómo te sientes hoy en día, cuando casi no te festejan? (...) ¡En otros tiempos tu día era espléndido! ¿Te acuerdas? (...) Pequeño o grande, rico con redoma y peana,

²⁴³ VIANNA, Hildegardes.. *Festa de santos e santos festejados*, Salvador: Ed. Progresso, 1960.

*pobre sin esplendor, en icono o en imagen, bien o mal esculpido, con buril nuevo o viejo, primorosa o toscamente encarnado, allí en lo alto estabas. (...) Tu día 13 de junio era un día rentable, (...) las misas cantadas se pagaban a precio de oro. (...) Pero ¡cuánta alegría repartías!, ¡cuán feliz estaba la gente!*²⁴⁴

La escritora Mirian Sales Oliveira en su libro *A Bahia de Otrora*²⁴⁵, recordando la tradición en casa de su abuela comenta que fueron *buenos tiempos que no volverán jamás, pues la movida del progreso calló las tradiciones*²⁴⁶, y añade: *la tradición de esa fiesta va más allá de trescientos años. (...) Mi abuela jamás dejó de festejar San Antonio, pues tenía una imagen muy grande, en madera, barroco, muy graso y llevaba el Niño Jesús en los brazos*²⁴⁷.

Aunque las publicaciones sean de 1960 y de 2000 y, por el carácter nostálgico de las autoras, se declare la desaparición de la Trecena de San Antonio en Bahía, si tomamos como referencia las exposiciones *Antônio! Tempo, Amor & Tradição*, se observa que el santo es íntimo en el pueblo bahiano y, a pesar de la desigualdad social en la que Brasil está inmerso, independientemente del poder adquisitivo, el significado de la fiesta imprime aliento, fe y esperanza a todos los habitantes de Bahía.

Las oraciones que se hacen en honor a San Antonio durante los trece días anteriores a su fiesta tienen su origen en Italia, como afirma fray Petrônio de Miranda²⁴⁸.

²⁴⁴ VIANNA, *Ibid.*, pp. 53-54

²⁴⁵ OLIVEIRA, Mirian Sales. *A Bahia de Otrora*. Salvador, Bahia: Via Litterarum, 2010.

²⁴⁶ OLIVEIRA, *Ibid.*, p. 100

²⁴⁷ OLIVEIRA, *Ibid.*, p. 93

²⁴⁸ Petrônio de Miranda, fraile carmelita de la Parroquia de San Antonio en la ciudad de Jacobina – Bahía.

Site: www.paroquiadesantoantonio.com.br Consulta: 10-01-09

Esta devoción es muy antigua. Tuvo su origen en Bolonia, Italia, en el año 1617. Una señora que necesitaba un gran favor de los cielos, recurrió a San Antonio insistentemente; durante nueve martes seguidos visitó su imagen en la iglesia de San Francisco, y allí le rezaba con fervor. Obtuvo de modo admirable aquello que deseaba. La noticia se difundió y muchas personas necesitadas de gracias y bendiciones siguieron su ejemplo y visitaron la iglesia durante nueve martes para rezar con fe ante la imagen de San Antonio. Como se multiplicaron las gracias y milagros, esta práctica se divulgó rápidamente. Más tarde, la cantidad de martes fue aumentando hasta trece, ya que el Santo falleció el día 13 de junio de 1231.

La trecena para San Antonio en Bahía se realiza en el espacio privado, aunque la acción se hace colectiva al permitir que los vecinos participen en las mismas condiciones que el propietario de la vivienda. Así, el breve análisis de la historia de Salvador de Bahía –marco geográfico de nuestra investigación– puede aclarar los aspectos que la influenciaron y la difundieron, y que son motivo de división social en la actualidad.

Este aspecto de fetiche en la producción de los elementos simbólicos que componen el altar de San Antonio, atrajo a otros participantes que actúan como protagonistas junto al dueño de la casa en todas las etapas que componen la manifestación festiva, lo que generaba variaciones en la tradición, todas ellas salpicadas por la alegría, tal como le gustaban al *menino do coro da Sé: cantar con los monjes durante los oficios*²⁴⁹.

²⁴⁹ Nuno, *Op. Cit.*, p. 62

Independientemente de las cuestiones estético-clasificadoras, cualquiera que fuese el montaje del altar, todo lo relacionado con su decoración (flores, plantas, telas, velas e incienso) podría ser cambiado cada día durante los trece días que dura la trecena. Según la tradición, aunque la práctica ritual ocurre en la misma vivienda, es habitual que el dueño de la casa elija a doce amigos suyos para que actúen como mayordomo o mantenedor cada día de la trecena. Mayordomo o *noiteiro* es el nombre que el bahiano da al amigo que será el “dueño de la noche”. En algunas casas esa actuación corresponde a grupos representativos del mismo oficio, estado civil, edad e incluso vecinos de la misma calle.

A parte de este criterio (individual o colectivo), queda el de “dueño de la noche”, el encargado de organizar en la noche festiva todo lo que atañe a la decoración, homenajes, música seleccionada, baile y comidas. La última noche de la trecena le corresponde siempre al dueño de la casa actuar como anfitrión. Normalmente esa es la mejor noche, ya que todos los organizadores deberán participar como invitados.

Para evitar dudas sobre qué nomenclatura adoptar para los “dueños de la noche” en las exposiciones, llamamos *noiteiro* a la persona que actuó como expositor. O sea: la que hizo la obra/altar. Y mayordomo, efectivamente a la persona que proveyó las comidas de la merienda.

Gracias al carácter solidario del bahiano, aunque una persona del barrio no tenga recursos económicos suficientes o bien no exponga la imagen del santo en su vivienda, su participación en el rito como “amo de la noche” está asegurada porque se puede realizar en casa de cualquier otro vecino.

La fiesta –Trecena de San Antonio– está dividida en tres etapas: el montaje de los altares y las oraciones cantadas; la gastronomía para compartir entre los amigos; y el momento del baile. Hildegardes Vianna, en el libro *Antigamente era*

assim.²⁵⁰, escribe la crónica -*Conversando con San Antonio*- que reflejan muy bien la motivación y el *saudosismo*²⁵¹ de los devotos del santo:

*Con la aproximación de tu trecena empezaba el trabajo de los preparativos. Enrollar alambre, cortar papel fino, rizar pétalos, montar flores. Los ramos vistosos y las guirnaldas de bolitas de papel de seda que aparecían moradas o rosadas, formaban la base de tu decoración. Mientras manos laboriosas recortaban hojitas o bordaban mimosos tapetes, allí en el cielo esperabas, sonriendo, el momento de recibir los cánticos y los rezos de tus devotos*²⁵².

En lo que respecta al ambiente en que eran montados los altares, desde la ruptura de relaciones entre el señor del ingenio²⁵³ y la iglesia, las capillas fueron construidas anexas a las casas de las norias de la caña de azúcar de Bahía con características arquitectónicas similares a las iglesias católicas, pero con escaleras más pequeñas, donde periódicamente se invitaba a los sacerdotes a realizar misas y celebrar bautizos y bodas. También se solía construir la capilla dentro de la misma casa. Como el

²⁵⁰ VIANNA, Hildegardes. *Antigamente era assim*, Rio de Janeiro: Ed. Record. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1994.

²⁵¹ [N.T.: El *saudosismo*, confundido con el sebastianismo, se entiende no sólo como una corriente literaria sino como una religión, una filosofía y una política. Teixeira de Pascoaes bebe del idealismo platónico y acepta la realidad de las ideas y la superioridad de la imaginación sobre el mundo empírico. Aparece entonces el término *saudade*. “Saudade é o desejo da cousa ou criatura amada, tornado dolorido pela ausência”, citado por J. L. GAVILANES, i A. APOLINÁRIO, in: *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid: Cátedra, 2000, pp. 511-512].

²⁵² Vianna, *Ibid.*, p.54

²⁵³ [N.T.: Según el DRAE se denomina *ingenio azucarero* o simplemente *ingenio* al "conjunto de aparatos para moler la caña y obtener el azúcar" y, por extensión, la finca que contiene el cañaveral y las instalaciones para procesar caña de azúcar con el objeto de obtener azúcar, ron, alcohol y otros productos. Fue introducido en América por españoles, portugueses y otros europeos, adaptándose rápidamente a las tierras tropicales. En Brasil, más especialmente, eran, a mediados del siglo XX, la principal fuente de la industria alcohol-azucarera].

liderazgo y las decisiones se reservaban al cabeza de familia, a falta de sacerdote, era él quien conducía y administraba los oficios dogmáticos de su religión. Posiblemente, este fue el instante en que las prácticas religiosas adquirieron rasgos próximos a lo que hoy se conoce como las trecenas de San Antonio, si atendemos a las etapas del rito festivo: oración, canto, comida y baile.

Para los que no poseían ningún tipo de capilla próxima o dentro de casa, se habilitaron lugares móviles como oratorios o nichos/hornacinas con todos los equipamientos y aparatos, como turíbulos o incensarios, candelabros e imágenes de santos. En el caso de que los devotos no tuvieran mucho poder adquisitivo o no presentaran las condiciones necesarias para cuidar de una réplica religiosa en sus casas, la opción sería la transformación funcional de una de las estancias de la casa en espacio oficial de oración, como un *cuarto de los santos*, un lugar aislado en la historia de Bahía pero implantado en la casa durante el período colonial.

Aparte del espacio, si no existiera un altar arquitectónico que coincidiera con la celebración festiva (mes de María y la trecena de San Antonio), sería construido *ex profeso* aunque fuese utilizando recursos escenográficos tales como muebles diversos, cajas y cajones forrados de tela o de papel, etc. En general, el altar debería estar apoyado y distribuido por la pared más importante de la sala de visitas o del comedor. Según Geraldo Costa Leal en *Salvador dos contos, cantos e encantos*²⁵⁴, *algumas casas vaciaban el dormitorio principal para construir allí el altar. Depois añadían un piano, guitarra y bandolina*²⁵⁵. Actualmente notamos que se escoge el ambiente que permita albergar mejor al mayor número de personas para la práctica de las oraciones cantadas y del baile pautado.

²⁵⁴ LEAL, Geraldo da Costa. *Salvador dos contos, cantos e encantos*. Salvador: Gráfica Santa Helena, 2000.

²⁵⁵ Leal, *Ibid.*, p.175.

En general las casas bahianas más antiguas tienen la sala de visitas en la entrada, seguida de un largo pasillo que conduce a las habitaciones y, al fondo, el comedor, dividiendo el espacio entre el huerto, la cocina y los baños. En la actualidad la distribución espacial arquitectónica de las casas más modernas condensa la sala de visitas y el comedor principal en un mismo espacio. Ambos son espacios muy amplios y se encuentran en la entrada del inmueble. Este recurso arquitectónico se puede observar también en las casas humildes situadas en terrenos pequeños, en las cuales, por falta de huerto, la calle sirve para atender a un mayor número de feligreses y devotos.

Pensamos que una cuestión de espacio no impide la celebración de la trecena en honor a San Antonio. Al mismo tiempo, se considera que la práctica disminuye en los últimos cincuenta años de conformidad con la demanda inmobiliaria y de terrenos en la ciudad. Las casas se han ido demoliendo para dar paso a edificios de viviendas. Sin embargo en la península de Itapagipe no ha sido adoptado este modo de construcción. Como consecuencia hemos encontrado allí una gran diversidad de casas que mantienen viva la tradición.

Un cohete hacia el cielo (Fig. 58), como para despertar a Antonio marca el inicio de las oraciones cantadas. A esta hora todos los invitados están en su sitio y se reparten los libros que contienen las letras de los himnos sagrados para que todo el mundo los cante a la vez o los acompañe. Se forma un coro improvisado, sin necesidad de que tenga armonía, ya que las voces tienen timbres muy diferentes y tampoco siempre siguen el mismo tono. No todas las casas siguen las mismas pautas o tienen la misma interpretación rítmica, por eso encontramos músicas y orden secuencial diferentes en algunas de ellas. Esa diversidad sonora, generada exclusivamente en el ámbito privado –casa–, fue observada por el maestro Keiler

Rego²⁵⁶ y generó la obra musical *Oratório para Santo Antônio*. Anualmente el coro formado por Rego se presenta en eventos relacionados con las treceñas, como sucedió en algunas ediciones de la exposición *Antonio! Tempo, amor & tradição*.

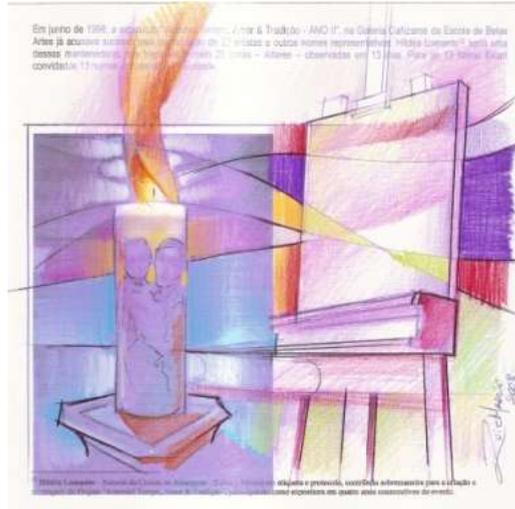


Fig. 58. Luiz Mario, 2008.
Serie: Proyecto *Cartas ao Tempo*.
Técnica mixta sobre cartón,
30X30cm

En general, todas las letras de las músicas tratan sobre los atributos milagrosos del santo, los lugares por donde pasó, los sermones que predicó y la comunicación mística que estableció con el cuerpo celestial, como comprobaremos en el apartado que habla de las exposiciones. Adjuntamos en los anexos (p. 530) el libro, con las letras de las músicas en portugués, que se utiliza en las exposiciones.

²⁵⁶ Keiler Rêgo es un director de orquesta brasileño, autor de obras eruditas de carácter popular como el *Oratório de Santo Antônio*.

3.3.1. La comida y el baile de San Antonio

La “Comida de San Antonio” es una acción complementaria de la trecena y presenta la misma importancia que el altar. En general el “dueño de la noche” se encarga de la organización, aunque los platos que se servirán los donen los convidados según sus indicaciones. La cena, o una pequeña merienda, puede variar en número de platos y en variedad de comidas típicas. Es una acción libre pero ajustada al poder adquisitivo de las casas. En algunas sirven un *mingau*²⁵⁷ acompañado de panecillos y en otras una cena copiosa. El *mingau*, como plato único, se puede hacer a base de maíz como el *lelé*²⁵⁸ (Fig. 59), o *mungunzá*²⁵⁹ y la *canjica*²⁶⁰, o de algunas especies de tubérculos como la yuca. Algunos también se hacen a base de arroz, como el arroz con leche servido en España. En la cocina bahiana la leche más usada es la de coco, cuyo fruto fue traído de la India e implantado en la región durante la colonización. Estas comidas se preparan dulces.



Fig. 59. Luiz Mario, 2008
Serie: Proyecto *Cartas ao Tempo*
Técnica mixta sobre cartón, 30X30cm

²⁵⁷ [N.T.: gacha o papas de harina de trigo o de la flor de la yuca con azúcar y huevos]

²⁵⁸ Dulce de cortar hecho con maíz amarillo y coco molido temperado con azúcar, clavo y canela.

²⁵⁹ Dulce de beber hecho con maíz blanco en granos y coco molido temperado con azúcar, clavo y canela.

²⁶⁰ Dulce de cortar hecho con maíz amarillo y coco, procesado y temperado con azúcar, clavo, canela y té de flor de azahar.

En las casas con mayor poder adquisitivo se sirve una cena compuesta por ensaladas, carne y pescado preparados típicamente según el origen del mayordomo. Si es del interior del Estado, se cocina todo como en las antiguas haciendas del Recôncavo Bahiano. Las carnes más utilizadas son de cerdo, de vaca y de aves, asadas al horno o cocidas al estilo campesino con hierbas y verduras de la región. Los mayordomos oriundos de las zonas litorales prefieren los platos a base de pescado y de marisco. Independientemente del origen regional, todos los platos y los dulces que se traen a la cena reflejan la amalgama cultural que existe en la cocina bahiana.

Desde los hábitos alimenticios de los indios tupinambás (excepto cuando se realizan barbacoas), hasta los de los europeos del período de la colonización, se dan de forma muy marcada las costumbres de los negros africanos. De hecho, todas las casas que hacen las trecenas en honor a San Antonio hacen por lo menos una noche una cena típica bahiana²⁶¹, básicamente comidas coloridas por el amarillo del aceite de dendê²⁶², el blanco de la leche de coco y el verde de las hierbas y hojas comestibles. Es decir, una mesa de colores que en su simbología recuerda el sol, el agua de lluvia o la espuma del mar y el bosque tropical como fuente de energía, alimento y salud.

En todas las casas el aguardiente es la principal bebida servida en las fiestas de junio y el de jenipapo el más demandado en la trecena de San Antonio. Se trata de una bebida producida a base de aguardiente, azúcar y el fruto del

²⁶¹ La comida bahiana está compuesta de platos diversos que se sirven en la misma cena que son: *caruru*, *vatapá*, *moqueca* de pescado, *bobó* de camarón, *sarapatel*, *maniçoba*, *acarajé*, *abará*, dulce de leche, dulce de jenipapo, *pingos de chuva*, *cocada branca y preta*, pastel de tapioca, pastel de fubá, pastel de carimã, etc.

²⁶² [N.T.: especie de palmera de la que se extrae un aceite apropiado para condimentar la comida].

*jenipapeiro*²⁶³ característico de la región tropical. Pero, otros frutos también sirven para producir licor: naranjas (Fig. 60), *maracujá*, tamarindo, uvas secas etcétera.

Los pequeños panes –confeccionados sin levadura–, se colocan en el recipiente de harina de mandioca para que no falte comida durante el año. La harina es para el bahiano como el pan que acompaña la comida o la cena para el europeo. La historiadora Hildegardes Vianna informa la siguiente receta en honor al santo:

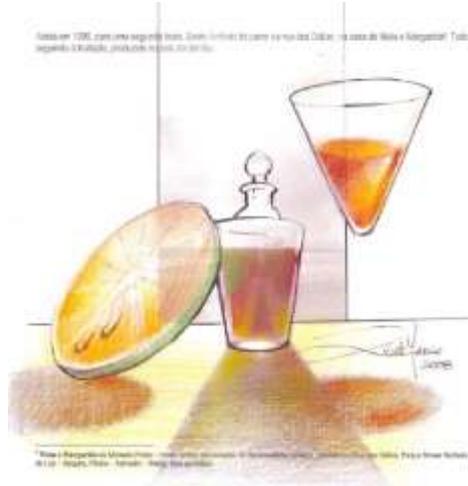


Fig. 60. Luiz Mario, 2008
Serie: Proyecto *Cartas ao Tempo*
Técnica mixta sobre cartón, 30X30cm

La harina estaba presente en todas partes. Era comida santa, ofrecida por Dios, una de las pocas cosas que da sustento a un mortal. (...) La fina era de mesa. Más gruesa pirão²⁶⁴. (...) ¿Y qué decir del 'mingau de cachorro'²⁶⁵, también llamado 'de San Antonio'?, (...) por la mañana en ayunas, una pizza de harina, cocida en agua y sal y un diente de ajo, bien hervido, hace resucitar a un muerto²⁶⁶.

²⁶³ [N.T.: nombre científico: *genipa americana*].

²⁶⁴ [N.T.: tortas espesas de harina de mandioca que sirven de acompañamiento a otros alimentos].

²⁶⁵ [N.T.: denominado también *levanta-difunto*, *cabeza de gallo*, *cresta-de-gallo* o *caldo de la caridad* se recomienda para la anemia, la gripe, la resaca producida por el exceso de alcohol o simplemente para dar fuerzas].

²⁶⁶ H. Vianna, *Op. Cit.*, p. 93.

Como el pan es la base de la alimentación física y espiritual de todas las culturas investigadas, y fue motivo de ofrenda y de milagros de San Antonio, entendemos que en Bahía este elemento simbólico sale del altar para ser incorporado directamente como amuleto en la despensa.

En las exposiciones, los invitados hablaron de tres acciones practicadas en la trecena como mantenedoras de la tradición: la distribución de panes bendecidos en nombre del santo, el sorteo de una imagen y la entrega de numeritos.

En general en la última noche de la trecena se sortea una imagen de San Antonio entre los invitados. Esto motiva al ganador a mantener la tradición y a animarlo a seguir participando de la trecena. Normalmente son imágenes pequeñas, no muy caras, hechas de yeso. Se reproducen en papel a manera de estampas y se reparten entre los invitados. Diferentes son las “suertes” dadas solamente a los niños y jóvenes o a los invitados especiales. Son básicamente cucuruchos de papel de seda de colores dibujados con figuras del santo, flores, cintas y vetas. Dentro lleva un petardo que, cuando explota, abre el recipiente y deja ver el objeto simbólico –rosario, alianza, dedal y caramelos– y también un pequeño verso sarcástico.

Al igual que Brasil es un país conformado por pueblos distintos, personas de diferentes tipos, colores y razas, el espacio del baile de San Antonio en las casas *soteropolitanas*²⁶⁷ se manifiesta de igual manera. La diversidad cultural de distintas etnias da una imagen de lo que historiadores, escritores, músicos, compositores y artistas llaman una manera de ser bahiana. Además, la fiesta y la alegría que emanan del bahiano apuntan al lado profano de su religiosidad, ya sea practicada en casa o en la calle.

²⁶⁷ Perteneiente a o nacido en la ciudad de Salvador.

Me inicié musicalmente de niño, escuchando a familiares que tocaban. (...) solía oír, en casa, a la mamá, al papá tocando la bandola, la guitarra, tocando unas polcas al piano. (...) La música bahiana que más me gustaba era la música de la calle, que yo conocí de pequeño, a través de aquellas canciones de fiesta en la calle, la fiesta del Bonfim²⁶⁸, (...) estas cosas siempre me han interesado porque venían del pueblo, comunicando, produciendo, inventando, componiendo al azar canciones hermosas. (...) Tiene mucho de bahiana por el comportamiento y por la forma de ser de la ciudad, que es diferente a otras²⁶⁹.

La "manera de ser" bahiana, vista por un bahiano, se presenta como una sucesión de músicas por la ciudad, pero las artes visuales también retratan la imagen urbana bahiana de igual manera, según afirma el músico Caymmi:

Salvador impresiona por la luminosidad de su mar y de su cielo, azules; por su aspecto de pesebre anclado en las laderas de las montañas donde guarda el equilibrio. (...) Pero el verdadero encanto de Bahía se encuentra en su gente. (...) Vivaces y sagaces observadores, el pintor Carybé y el fotógrafo Verger notaron que en este lugar tan diverso se movían de forma paralela y coexistían de forma permisiva y complementaria dos estructuras socioculturales bien diferentes: una, la oficial, blanca, europea, con su organización burocrática. (...) A su lado, sometido, pero activo y siempre resistente, con la fuerza de un río que fluye salvaje, sigue el pueblo. Guiado por su fe única, su religiosidad sin catecismo, en armonía con la naturaleza,

²⁶⁸ [N.T.: Fiesta que se celebra el segundo jueves después del Día de Reyes (6 de enero) en Salvador de Bahía. Consiste en el lavado de las escaleras de la Iglesia del Señor del Bonfim, que en el sincretismo afro cristiano, corresponde a Oxalá, el mayor de los orixás, hijo de Olorúm, ente supremo de la mitología yoruba. Se prolonga hasta el domingo].

²⁶⁹ Dorival Caymmi: "Jeito baiano de ser", 02/09/2003.

[http://www.nordesteweb.com/not04_0603/ne_not_20030602d.htm]

Consulta: 15-01-09.

*habitante de otro tiempo. (...) Una gente que se cura con hojas, que pide bendición y protección en los terreiros, que festeja y baila en honor a la vida*²⁷⁰.

Combinando las observaciones de los tres artistas con los testimonios de las personas entrevistadas en la trecena, se puede comprender que, independientemente de la condición social, la tradición se ha vuelto contagiosa. Los habitantes de Itapagipe relataron que en el pasado, era fácil encontrar instrumentos y conocimientos musicales entre la población. Cuando no formaban sus propias orquestas, éstas eran contratadas para animar la última noche del baile de San Antonio.

En otras viviendas de la ciudad se usaban equipos electrónicos como radios y tocadiscos que reproducían músicas eclécticas, desde boleros y sambas hasta rock. Mientras, la gente con raíces en las comunidades campesinas rememoraban el *forró pé de serra*²⁷¹ que marcaba el paso de la danza, hoy en día incorporado a los hábitos de la ciudad. Todos afirman que había momentos inocentes en el baile para cambiar de pareja, conforme a los juegos del sombrero y de la escoba (Fig. 61). Juegos característicos de las comunidades campesinas en los que las mujeres que no tenían compañero de sexo masculino bailaban con una escoba, su compañera de limpieza. Por otro lado, el hombre, a falta de una compañera, echa mano del sombrero como su pareja de baile.



Fig. 61. Luiz Mario, 2008
Serie: Proyecto *Cartas ao Tempo*
Técnica mixta sobre cartón, 30X30cm

²⁷⁰ Caymmi, *Ibid.*, p.82

²⁷¹ Estilo de música rústica campesina marcada por tres instrumentos: el triángulo de hierro, el acordeón y la zabumba (tambor africano).

3.3.2. Simpatías y deseos bajo la protección de San Antonio

En la creencia popular, para que el santo conceda lo que se le pide, hay que robar el Niño Jesús que las imágenes antiguas llevan en brazos. Si el Niño Jesús no está suelto, se roba todo el santo y sólo se devuelve un año después, bajo la condición de que la gracia haya sido alcanzada o lo que se le ha pedido se haya concedido. También es habitual ver imágenes de madera del santo con la Biblia a la vista, delatando la ausencia del Niño Jesús o también con un ferviente devoto rezando para que el santo ponga en práctica otro de sus atributos, en este caso, la recuperación de la imagen de él mismo.

El matrimonio es lo que más se le pide a San Antonio, tal y como recuerda una tradición portuguesa del siglo XVII: *En ésta una solterona, desesperada por encontrar marido, lanzó por la ventana la pequeña estatua que tenía del santo. La imagen golpeó la cabeza de un soldado que pasaba por la calle. Auxiliado y cuidado por la mujer, el muchacho se enamoró de ella y se casaron. Milagro del santo casamentero*²⁷². Este pasaje demuestra la singularidad de ser San Antonio tan íntimo para sus devotos, hasta el punto de permitir agresiones a su imagen, como forma de chantaje para satisfacer “deseos”. Existen agresiones parecidas como tirar piedras al Abad, tal como ocurre en Mijas, España, hecho ya reseñado. Aparte de casamentero, San Antonio también atiende pedidos de hallados y perdidos, resolución de causas imposibles y curación de enfermos entre otros atributos, como explica la letanía cantada durante las treceñas bahianas.

²⁷² Nuno, *Op. Cit.*, p. 212.

Hablando de la intimidad para con San Antonio, existen “simpatías”²⁷³ de dominio popular que en su conjunto hacen a la gente bahiana irreverente, pero al mismo tiempo les acercan al santo, hasta llegar a llamarte cariñosamente *Toinho*. Del mismo modo que las oraciones practicadas por las mujeres de la calle Barcelona en Valencia para el Abad²⁷⁴, en Bahía existe una oración popular para los enamorados que dice así:

Meu grande amigo Santo Antonio. Tu que és o protetor dos enamorados, olha para mim, para a minha vida, para os meus anseios.

Defende-me dos perigos, afasta de mim os fracassos, as desilusões, os desencantos. Faze que eu seja realista, confiante, digno e alegre. Que eu encontre um amor que me agrade, seja trabalhador, virtuoso e responsável.

Que eu saiba caminhar para o futuro e para a vida a dois com as disposições de quem recebeu de deus uma vocação sagrada e um dever social. Que meu amor seja feliz e sem medidas.

*Que todos os enamorados busquem a mútua compreensão, a comunhão de vida e o crescimento na fé. Assim seja.*²⁷⁵

Aparte de las oraciones más íntimas encontramos una serie de “simpatías” para conseguir un compañero o una compañera. Las “simpatías” son más utilizadas por las mujeres que por los hombres ya que algunas de estas precisan de una cierta antelación a causa de los trabajos que comportan su elaboración.

²⁷³[N.T.: conjuros].

²⁷⁴ Monfort, *Op.Cit.*, p. 27

²⁷⁵ *Mi gran amigo San Antonio. Tú que eres el protector de los enamorados, mírame, mira mi vida, mira mis deseos. Protégeme de los peligros, aleja de mí los fracasos, las desilusiones, los desencantos. Haz que sea realista, confiado, digno y alegre. Que yo encuentre un amor que me agrade, que sea trabajador, virtuoso y responsable. Que yo sepa caminar hacia el futuro y por la vida en pareja con las disposiciones de quien recibió de Dios una vocación sagrada y un deber social. Que mi amor sea feliz sin medida. Que todos los enamorados busquen la mutua comprensión, la comunión de vida y el crecimiento en la fe. Así sea.*

- Para concertar o apresurar el casamiento

Ingredientes:

- 1 pastel pequeño (panadería)
- 3 velas de San Antonio (figura)
- 1 esencia de flor de azahar

Modo de preparación:

El día 13 de junio, tome un baño con esencia de flor de azahar por la mañana. Encienda las tres velas de San Antonio y reparta el pastel entre tres mujeres casadas (pueden ser madre, abuela, prima...). Obs.: coloque el primer pedazo del pastel en la puerta de una iglesia que oficie bodas.

- Para saber si se casará pronto

A la medianoche del 12 de junio, rompa un huevo dentro de un vaso y déjelo al sereno. El día siguiente, interprete la figura que se ha formado. Si se dibuja algo parecido a un vestido de novia, velo o guirnalda, la boda está próxima.

- Para encontrar un nuevo amor.

En una hoja de papel en blanco, escriba su nombre completo y la siguiente oración: "quiero encontrar un nuevo amor". Eche un poco de su perfume en el papel y envuelva con él una piedrecita. Durante tres días, tendrá que mostrar la simpatía a dos personas de total confianza. El cuarto día, entierre el papel en

el jardín o en una maceta y guárdese la piedra consigo. El día que la pierda o se olvide de cogerla, encontrará su nuevo amor.

- Para conquistar a alguien especial

En la noche del día 12, coja una vela blanca nueva y escriba con un palillo su nombre completo y en la parte opuesta el nombre de esa persona especial. Unte con cuidado la vela con miel y enciéndala sobre un platillo blanco. Después de unos días, esa persona especial se le declarará.

- Para atraer a su amor

Coja un vaso nuevo, que nunca se haya usado, y llénelo de agua con una pizca de sal. Coloque en él una rosa blanca. Cuando esa rosa se haya marchitado, báñese con esa agua. La simpatía se debe hacer el cuarto día de luna nueva, preferentemente en el mes de junio, el mes de los enamorados.

- Simpatía del bollo de San Antonio

Ingredientes

- 3 yemas
- 150 g de mantequilla (o ½ taza de té)
- 1 ½ taza (té) de azúcar
- 100 g de pan rallado (o 6 cucharadas soperas)

- 1 cucharada sopera de vainilla
- ½ taza de leche
- 300 g de cacahuete tostado y molido sin sal y piel
- 3 claras batidas al punto de nieve espeso
- 1 cucharada sopera rasa de levadura en polvo

Modo de preparación

Con una batidora, bata 3 yemas, 150 g de mantequilla (o ½ taza) y 1 ½ taza de azúcar hasta que todo se torne blanquecino (cerca de 10 min.).

Añada 100 g de pan rallado (o 6 cucharadas soperas), 1 cucharada sopera de vainilla y ½ taza de leche. Poco después añada 300 g de cacahuete tostado molido sin piel y sin sal. Desconecte la batidora, añada las 3 claras batidas al punto de nieve espeso y una cucharada sopera rasa de levadura en polvo. Coloque las formas de papel (número 0) dentro de los moldes de aluminio para empanadillas y rellene cada una de ellas con dos cucharadas soperas de la masa del bollo, dejando cerca de 1 cm del borde sin rellenar. Espolvoree cacahuete picado. Hornee a baja temperatura (160 °C) durante 35 min.

Cantidad: 15 bollitos

Simpatía:

Antes de llevar los bollitos al horno, esconda en alguno de ellos 1 alianza, 1 dedal y una moneda (previamente envueltos en papel de aluminio). Después de horneados, haga el siguiente juego:

- él que se quede con la alianza se casará en breve;

- él que se quede con el dedal se quedará para vestir santos;
- él que se quede con la moneda se hará rico.

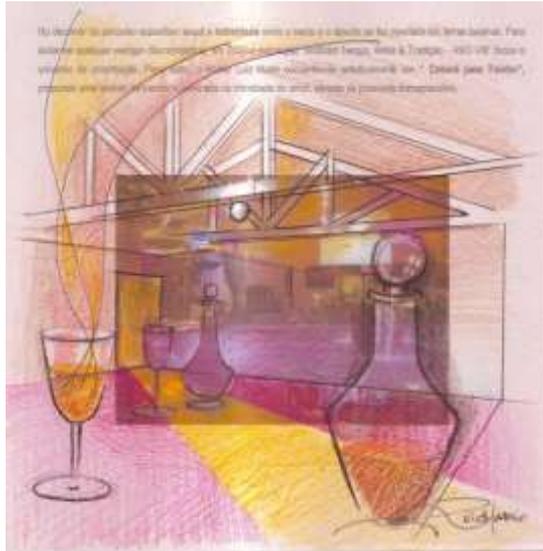


Fig. 62. Luiz Mario, 2008.
Serie: Proyecto *Cartas ao Tempo*
Técnica mixta sobre cartón, 30X30cm.

3.3.3. Aspectos sincréticos en las fiestas de San Antonio

Los historiadores y estudiosos de la cultura afrobahiana cuestionan una rotura sincrética²⁷⁶, tanto en Brasil como en otros lugares que sufrieron la experiencia de la trata de esclavos. En Bahía se considera esa rotura improbable, pues, tomando las fiestas de San Antonio como ejemplo, se verifica que el universo mítico de los santos y *orixás* (Fig. 63) está totalmente consolidado en la iglesia y el *candomblé*. Esta circunstancia puede explicarse porque fueron muchos los *terreiros* aislados en la periferia de la ciudad o incluso en *quilombos* más apartados que tuvieron que enfrentarse a todo tipo de dificultades, desde la clandestinidad a la persecución policial. Para su supervivencia cultural establecieron correlaciones de atributos de la imaginería de los santos católicos con sus *orixás*. Clasificamos a continuación los doce principales *Orixás* y la relación con sus respectivos santos.



Fig. 63. Carybe, 1989. *Serie Deuses Africanos*.
Acuarela sobre cartón, 30X30cm

²⁷⁶ Una corriente académica en Cuba, sostiene que el concepto del sincretismo está errado porque la aceptación del catolicismo sólo sirvió como camuflaje para proteger las verdaderas creencias del africano ante la teología del sistema esclavista. También otros académicos de Nigeria plantean que las religiones de base Yoruba en América, como la Santería y el Candomblé, no son el resultado del sincretismo, sino más bien de la aceptación del catolicismo por parte de los esclavos, debido a la tolerancia Yoruba manifiesta al respetar todas las religiones (Wippler, 1994). El candomblé de Bahía, Lourdes Ballesteros Martín 2007.

Exu.

Este orixá es el único que no tiene un santo correspondiente. Es una aproximación simbólica del Diablo. No exactamente como entidad para hacer el mal, sino como mensajero para mediar la comunicación entre los hombres y los *orixás* (Fig. 64). Optamos por abrir esta clasificación con él pues, en el *candomblé*, es siempre el primero en ser invocado para la fiesta o ritual de cualquier *orixás*. Su día de la semana es el lunes; sus colores simbólicos son rojo y negro; su elemento es el fuego.



Fig. 64. Carybe, 1989.
Exú - Serie Deuses Africanos
 Acuarela sobre cartón, 30X30cm

Oxóssi.

(San Sebastián) Dios de la caza, el gran patrón del candomblé brasileño; su día de la semana es el jueves; su color simbólico es azul claro o verde claro; su elemento es el bosque o la selva (Fig. 65).



Fig. 65. Carybe, 1989.
Oxóssi - *Serie Deuses Africanos*
Acuarela sobre cartón, 30X30cm

Oxum.

(Nuestra Señora de la Concepción) Diosa de las aguas dulces, los ríos, las fuentes y los lagos; su día de la semana es el sábado; su color simbólico es amarillo oro o dorado; su elemento es el oro (Fig. 66).



Fig. 66. Carybe, 1989.
Oxum - Serie Deuses Africanos
 Acuarela sobre cartón, 30X30cm

lansã.

(Santa Bárbara) Diosa de los rayos, truenos, vientos, tempestades y tormentas; su día de la semana es el miércoles; su color simbólico es el rojo oscuro; su elemento es el fuego (Fig. 67).



Fig. 67. Carybe, 1989
lansã - Serie Deuses Africanos
Acuarela sobre cartón, 30X30cm

Naná.

(Santa Ana) Diosa del limo, del fondo de los ríos, de la fertilidad, de las enfermedades y de la muerte (Fig. 68); es la más antigua de todos y, por supuesto, muy temida y estimada; su día de la semana es el sábado; sus colores simbólicos son el blanco y el azul; su elemento es la tierra.



Fig. 68. Carybe, 1989.
Naná - Serie Deuses Africanos
 Acuarela sobre cartón, 30X30cm

lemanjá.

(Nuestra Señora de la Concepción) Diosa de los mares y océanos; es la madre de todos los orixás y siempre representada con grandes pechos como símbolos de la maternidad y de la fecundidad (Fig. 69); su día de la semana es el sábado; sus colores simbólicos son blanco, azul y plata; su elemento es el agua.



Fig. 69. Carybe, 1989
lemanjá - Serie *Deuses Africanos*
Acuarela sobre cartón, 30X30cm

Xangô.

(San Gerónimo) Dios del fuego y de los truenos. Dice la tradición que fue Rey en Oyó (ciudad de Nigéria). Es viril, violento y justiciero (Fig. 70). Hace daño a los mentirosos y protege a los abogados y los jueces; su día de la semana es el miércoles; sus colores simbólicos son el blanco, el rojo y el dorado; su elemento es el fuego.



Fig. 70. Carybe, 1989
Xangô - Serie Deuses Africanos
Acuarela sobre cartón, 30X30cm

Oxalá.

(Señor del Bonfim o Jesús Crucificado) Dios supremo de la creación. Es el Orixá que creó el hombre. Independiente y obstinado puede ser representado con dos aspectos: cuando viejo es *Oxalufã*, pero joven es *Oxaguiã*; su día de la semana es viernes; su color simbólico es el blanco; su elemento es el aire (Fig. 71)

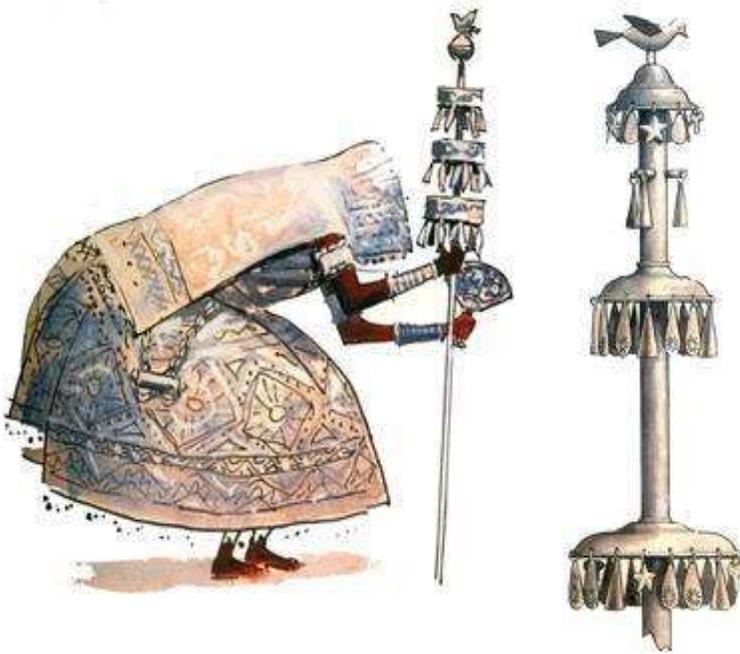


Fig. 71. Carybe, 1989
Oxalá - Serie Deuses Africanos
Acuarela sobre cartón, 30X30cm

Ogum

En el caso de San Antonio, por su historia y servicio a la fe, como ya hemos visto también se reviste de características militares, llegando incluso a poseer graduación en las fuerzas armadas de tierra y mar. Por ese mérito rápidamente se convirtió para los africanos en *Ogum* (Fig. 72). *Orixá* a quien se atribuye la transmisión al hombre de las tecnologías y de las técnicas de la metalurgia del hierro, asociándose a la figura de soldado y valiente guerrero.



Fig. 72
Carybe, 1989
Ogum- Serie Deuses Africanos
Acuarela sobre cartón, 30X30cm

Los devotos de las religiones afrobrasileñas le rinden culto todos los martes, el mismo día en que los católicos dan panes a los pobres en nombre de San Antonio. Su color es como el cielo de San Antonio, azul ultramar. Por eso también puede ser conocido como *Ogum Marinho* (Fig. 73) como representó el pintor valenciano José Morea.

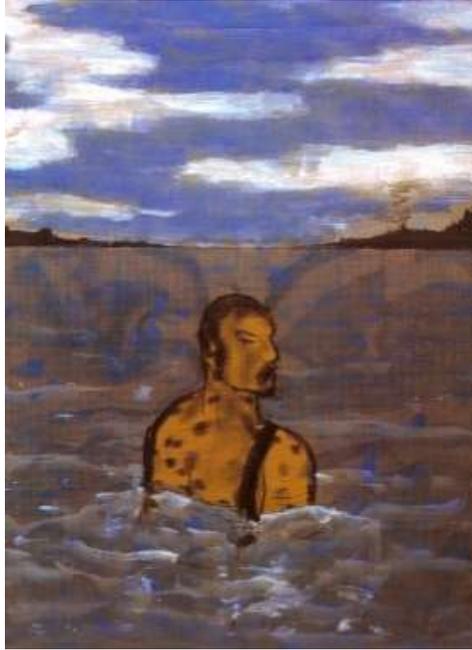


Fig. 73. José Morea, 2002
Ogum- Serie Deuses Africanos
Acuarela sobre cartón, 90X60cm

Su comida es la calabaza, la yuca y las habas, así como el animal-símbolo de su ofrenda es el gallo (Fig. 74). Al estudiar el *candomblé*, Nizan Guanais²⁷⁷ afirma: *Ogum tiene mucho carácter y fuerte personalidad*. En los cultos practicados en Cuba, Ogum es llamado *El chivo*, *el alimento de Sarabanda*²⁷⁸ y no se le relaciona con San Antonio, sino con San Pedro.



Fig. 74. Luiz Mario, 1998
Oferenda para Ogum
Acrílico sobre madeira, 90X90cm

²⁷⁷ Publicitario, bahiano, In: *Folha de São Paulo: São Paulo 2007* [www.folhaonline.br] Consulta: 21-07-08.

²⁷⁸ Sarabanda (Ogum-San Pedro), la fuerza de los metales que guía a los brillumberos.

Obaluaiê.

(San Lázaro o San Roque) (Fig. 75) Dios de la Peste, de las molestias de la piel y en la actualidad del Sida; su día de la semana es el lunes; sus colores simbólicos son el rojo y el negro cubierto de fibras vegetales; su elemento es la tierra.



Fig. 75
Carybe, 1989
Ogum- Serie Deuses Africanos
Acuarela sobre cartón, 30X30cm

Oxumaré.

(San Bartolomé) (Fig. 76) Dios de la lluvia, del arcoíris y, al mismo tiempo, de la naturaleza masculina y femenina. También transporta el agua entre el cielo y la tierra; su día de la semana es el jueves; su color simbólico es azul claro o verde claro; su elemento es el agua.



Fig. 76
Carybe, 1989
Ogum- Serie Deuses Africanos
Acuarela sobre cartón, 30X30cm

Ossaim

(*San Benedito o San Expedito*) (Fig. 77) Dios de las hojas, de las medicinas y de las palabras mágicas (*ofós*) que despiertan los poderes universales; su día de la semana es el jueves; su color simbólico es el blanco o verde claro; su elemento es el bosque o la selva.



Fig. 77
Rodolfo Carvalho, 2014
Ossaim - Serie Deuses Africanos
Pintura digital, 50X30cm

Cada divinidad tiene un determinado día de la semana para su culto, del mismo modo que su color, su forma iconográfica, su elemento simbólico, su animal símbolo, su comida, su toque de tambor, su instrumento, su baile, su canto, su saludo y todo tipo de atributos y poderes específicos. Aspectos de la cultura *afrobaiana* que el artista *Carybé* reveló, tras la percepción de un universo religioso cerrado, a través del dominio del dibujo y de los instrumentos de la pintura. Por eso, elegimos la serie de acuarelas *Deuses da Africa* para ilustrar este apartado.

No obstante, si en los casi quinientos años de colonización brasileña observamos ese resultado sincrético en el santo que nos ocupa, ¿qué influencia podría haber después de los casi ochocientos años de la presencia árabe en Europa? ¿Habría sido la devoción católica brasileña a San Antonio, implantada por los descubridores portugueses o franceses? y a su vez, ¿habría sido impregnada de valores musulmanes que de alguna manera puedan ser detectados en las fiestas del Antonio Abad practicadas en Europa? El deseo de mirar la cultura bahiana bajo el prisma sincrético/temático se consolidó a partir de estas dudas.

PARTE II:

**arte,
acciones
colectivas
y poéticas**

CAPÍTULO 4. LAS EXPOSICIONES *ANTÔNIO! TEMPO, AMOR & TRADIÇÃO*

Identificados los aspectos biográficos de la vida de San Antonio y las principales acciones que componen la Trecena de San Antonio, se hizo necesario establecer nuevos caminos que comprobaran las primeras informaciones catalogadas. Paralelamente, también seguíamos firmes en cumplir el primer objetivo establecido: propiciar el rescate de la Trecena por considerarlo fundamental para la sociabilidad, educación y preservación de la memoria popular bahiana. Por tanto, la creación y montaje de exposiciones de arte podrían ser oportunas, pues reunir en un mismo espacio devotos y artistas bajo el mismo tema provocaría el intercambio de experiencias. Bastaba definir que método adoptaríamos para extraer de innumerables conversaciones datos que suplieran la ausencia de material bibliográfico sobre el tema. En esta dirección Zambone expone: *todo método está basado en un sentido de orden (...) dentro de algún parámetro capaz de ayudarnos a aislar y clasificar, para después subdividir todas las informaciones en acuerdo con nuestras aspiraciones artísticas. El orden generativo, está siempre muy unido a los procesos de trabajo en que la creatividad ejerce el papel importante. (...) el propio término explica el sentido, es un orden –de eventos, hechos, elementos etc...– cuya secuencia va en un desdoblamiento, simultáneo, generativo y subsecuente, en que la creatividad dicta el rumbo como impulso fundamental*²⁷⁹.

Indicadas las referencias del método, fue posible analizar los resultados alcanzados durante el periodo de seis años a partir de 1997.

Para montar esa serie de exposiciones nos planteamos inicialmente cuatro cuestiones principales: ¿quiénes serían

²⁷⁹ Zamboni, *Ibid.*, p. 44 y 45

los expositores?, ¿qué poéticas serían contempladas?, ¿con qué público se quería establecer comunicación?, y ¿cómo haríamos para tener éxito con la divulgación y captación de recursos?

Para responder a estos planteamientos optamos por invitar personas y artistas que, de alguna manera, hubieran vivido la Trecena de San Antonio junto a sus parientes. Aunque estas personas no tenían una formación académica en artes, al montar sus altares revelaron habilidades artesanales aprendidas de sus antepasados. Luego, a partir de esa transferencia de saber a los artistas involucrados, se hizo notar, el efecto multiplicador, ya que aspectos importantes de las tradiciones pasaron a ser tratados por poéticas plurales. A este grupo de personas, a lo largo de este trabajo, nos referiremos como “devotos expositores”.

Libertad expresiva y poética fue el criterio adoptado para todos los involucrados, devotos expositores o artistas. Así, abiertos al resultado estético de las exposiciones, sólo fomentábamos la idea de que sus trabajos fueran producidos a partir de sus memorias y sus habilidades. En lo que se refiere a la ocupación del espacio galería, determinamos que el área disponible para cada obra/altar sería de aproximadamente 1.50m² por 3.00 m de altura.

Sabíamos que la Trecena de San Antonio fue resultado de una manifestación popular, transportada del espacio religioso (iglesia) al espacio doméstico (casa), y que, a partir de ahí, adquirió características propias en todos los estamentos de la pirámide social bahiana. De esta manera, siguiendo el camino contrario a lo que Guy Debord define como espectáculo, tendríamos que tratar de impresionar con sensibilidad a la mayor cantidad posible de personas, independientemente de su raza, color, poder adquisitivo o nivel social. Atraer a un público heterogéneo como este, nos daría la posibilidad de comprobar el efecto devastador que la

espectacularización genera en lo cultural. Además, a través del arte estaríamos fomentando la inclusión social, tan alardeada por todos los medios de comunicación bahianos y, sin embargo, efectivamente poco aplicada. Así, a lo largo de este trabajo se revelarán nombres, grupos y asociaciones que, en alguna medida, como autores o espectadores actuaron como *público* durante los seis años de exposiciones.

Al tratar la divulgación de las exposiciones se consensuó que todos los involucrados que tuvieran acceso directo a los vehículos mediáticos transmitieran los objetivos de rescate de la Trecena de San Antonio a partir de las acciones que componían las exposiciones: visita diurna e inauguración nocturna. Era imperativo que invitaran a parientes y amigos para disfrutar de su propia noche de inauguración y también, si era su voluntad, ofrecer comida y bebida para ser compartida por todos los presentes.

Efectivamente contábamos con un periodo muy corto para el planeamiento y la producción de la exposición, aproximadamente dos meses antes de su inauguración. De esta forma, a partir del entusiasmo colectivo con la idea de recuperación de la tradición, fueron muchas y sorprendentes las expresiones solidarias con el evento, hecho que culminó con un público de tres mil personas en los trece días de la muestra en el primer año de montaje. A partir de las narraciones de este público dilucidamos puntos relevantes para ser tratados a continuación. Sin embargo, desde ya, podemos constatar que fue la aclamación popular la que convirtió la exposición “Antônio, Tempo, Amor & Tradição” en muestra de arte anual de la Escuela de Bellas Artes como actividad de extensión para la comunidad bahiana.

Aunque no ganáramos el *Premio Copene de Cultura y Arte* en 1996, el 1º de junio de 1997 la *Galería Cañizares* abrió sus puertas al público para presentar una exposición con tema inédito. La profesora Nanci Novais fue la primera

artista en actuar como *noiteiro* por ser profesora de la Escuela de Bellas Artes y directora de la galería. En ese año tuvimos que adoptar la estrategia de trabajar en la primera y última noche para homenajear a la dirección del lugar y a los creadores de las exposiciones. Así, el profesor Luiz Otavio Cabral fue escogido como *noiteiro* para representar a los artistas en la 13ª noche del AÑO I. Las otras once noches se determinaron a través de sorteo entre los otros participantes.

Muchas fueron las contribuciones que llegaban de todas partes en forma de regalos para todos los involucrados: flores, libros de oración antiguos, comidas, bebidas y pequeñas imágenes de los santos imprimidas, pintadas o esculpidas. Actuaciones performáticas también eran bienvenidas.

Aparecieron niños disfrazados de ángeles o frailes (Figs. 78 y 79), sin que nadie de la organización tuviese ni idea de dónde venían o quien los había invitado, y posaban para hacerse fotos entre las obras expuestas.



Figs.78 y 79. Ángeles y Fraile, 1997.
Foto: Luiz Mario



Fig. 80. Luiz Octavio Cabral, 1997.
Performance, Treze Noivas para Santo Antônio. Foto: Luiz Mario

Estudiosos de la música y del canto, además de contarnos sus vivencias, improvisaron breves actuaciones. El maestro Keiylor Rêgo, espontáneamente, sin que nadie lo invitara, presentó su “*Oratorio a San Antonio*” acompañado por parte de los componentes de su coro. El propio artista Luis Otavio Cabral presentó dentro del espacio de la galería, en la última noche del evento, un desfile de trece novias vestidas con trajes del diseñador de moda Julio Cesar Habib (Fig. 80).

Dentro del mismo espíritu de participación, algunos profesores de la *Escola de Belas Artes* dieron conferencias sobre el tema. Así, mientras aprendíamos con la historiadora y profesora Maria Vidal de Negreiros Camargo sobre la vida y milagros del santo, el restaurador y profesor José Dirson Argôlo presentaba un diagnóstico de restauración y conservación de los muebles históricos que tienen a San Antonio como emblema e integran el patrimonio arquitectónico del Estado de Bahía.

Fue unánime la percepción de que el arte estaba cumpliendo su papel cultural: intercambiar informaciones y generar difusión sobre las manifestaciones populares olvidadas de la cultura bahiana. En aquel AÑO I nos dimos cuenta de la necesidad de una investigación efectiva sobre el tema. Teniendo muy presentes las palabras de Mariela Brazón Hernández²⁸⁰ *cualquier tipo de esquematismo o reduccionismo resultaba peligrosamente sofocante*, optamos por desarrollar de forma mínimamente ordenada en los próximos apartados aquellas cuestiones que nos planteamos para imaginar esta serie de exposiciones: la elección de los espacios y galerías que ocupamos; el diálogo estético entre obras y poéticas adoptadas por los artistas; la participación popular en las exposiciones; y los diversos temas que engloban la Trecena de San Antonio.

4.1. El concepto del espacio expositivo

Respecto a los espacios expositivos, optamos por ocupar y rememorar aquellos que cumplían la función primera de haber sido creados como abrigo de la familia, o sea, como casa, morada o residencia. O aun, en algunos casos especiales, espacios que hubieran tenido relación con la historia de la ciudad de Salvador. Esta prerrogativa sólo se percibió en el primer montaje en la Galería Cañizares de la Escuela de Bellas Artes, pues las personas que allí llegaban, recordaban las casas que frecuentaban y, como ellas, eran escenario de las tradiciones. Ahora, somos conscientes de que ese recuerdo no se daría solamente por la recreación de las obras/altares, sino por las características del espacio que

²⁸⁰ HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. Sobre a historiografia da arte oitocentista y as revisões efetuadas durante as últimas décadas do século XX. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010.

Site: <http://www.dezenovevinte.net/ha/brazon.htm> Consulta: 06-09-2010

les servía de abrigo: posiblemente, las estructuras arquitectónicas (Fig. 81), puertas, ventanas, escaleras y los materiales de revestimiento de los pisos (Fig. 82), paredes y demás equipamientos.



Figs. 81 y 82. Galería Cañizares – Escola de Belas Artes. Detalle del piso original da antiga residencia. Foto: Luiz Mario.

Finalmente, todo el espacio mantenía un aire familiar. Los aromas provenientes de las velas, inciensos, flores, comidas y bebidas servían como atracción para el público desavisado, agudizando otros sentidos y no solamente los visuales. Como ya habíamos vivido esta experiencia sensorial en la casa de Salua Chequer²⁸¹, consideramos esa atmósfera fundamental y determinante para todos los montajes que siguieron.

En virtud del notable número de personas (3000) que ocuparon la sala Cañizares en los trece primeros días de junio de 1997, en el AÑO II, 1998, construimos una tienda de 100m² en los jardines de la Escuela de Bellas artes para el momento de la merienda y del baile (Fig. 83). El *noiteiro* del primer día fue el entonces Magnífico Rector de la Universidad Federal de Bahía, Profesor Luiz Felipe Perret Serpa²⁸².

²⁸¹ Citada en la introducción de ese trabajo.

²⁸² Rector de la UFBA en el período de 1993/1998. Murió a los 68 años, el día 15 de noviembre de 2003. Se dedicó con ahínco a ser un educador y defensor de la formación de los profesores.

En ese año constatamos que el momento de la merienda era no menos importante que la exposición de las obras dentro del espacio de la galería, pues obtuvimos una impagable información sobre los ritmos de las danzas y los sabores de la gastronomía de los doce buffers²⁸³ que dispusieron sus conocimientos y productos para los invitados de cada noche en los jardines de la escuela. Así, también el espacio exterior del caserón fue convertido en galería.



Fig. 83. Jardines de la *Escola de Belas Artes*.
Foto: Luiz Mario

En el AÑO III, 1999, resolvimos que San Antonio debía pasear por otros espacios de la ciudad de Salvador. Esta acción se revelaba propicia para la difusión de la tradición entre otros públicos, y daba cabida al cada vez mayor número de artistas y personas que se involucraban, en la exposición. Así, la exposición sale de la Galería Cañizares para ocupar otra antigua residencia de la ciudad de Salvador: el Solar Sofia Costa Pinto²⁸⁴ (Fig. 84) perteneciente al Museo Carlos Costa Pinto.



Fig. 84. Solar Sofia Costa Pinto –
Museu Carlos Costa Pinto.
Foto: Luiz Mario 1999

²⁸³ Empresa o persona que actúa como mayordomo en el momento de la merienda de cada noche festiva.

²⁸⁴ Situado en la *Avenida Siete de Setembro nº 2354 –Corredor de la Vitória*.

El palacete fue construido en 1881 por el matrimonio Joaquim Costa Pinto y Sophia Henriqueta de Aguiar Costa Pinto como residencia. Según la investigadora Rosina Bahia Alice Carvalho Santos²⁸⁵, *ese símbolo arquitectónico de las familias ricas de la época, poseía muchas salas y salones, despachos y biblioteca, habitaciones y boudoir, escaleras y sótano*. En 1937 el palacete fue convertido en el Colegio Sophia Costa Pinto, institución responsable de la formación de nombres ilustres de la sociedad *bahiana*, hasta 1996 cuando fue cerrado. El Profesor Francisco Senna²⁸⁶ entrevistado con motivo de la exposición nos dijo que *el solar que guardó reliquias y el bien vivir de la reputada familia bahiana, después de cumplir su misión educadora, brilla con su color amarillo cajá²⁸⁷ y ostenta la fecha de 1881 en su imponente fachada, coronada por crestería calada de hierro y abre sus puertas dobladas para recibir invitados*.

En marzo de 1999, sin exigencia alguna, a no ser la preservación y conservación del inmueble, la Directora Mercedes Rosa y la Directora Adjunta Bárbara Santos, sensibilizadas por el tema propuesto, nos entregaron en confianza las llaves del palacete para realizar el AÑO III de la muestra. Como de costumbre, convidamos al Museo Carlos Costa Pinto para actuar como *noiteiro* en la abertura de la exposición y, manteniendo la misma organización de los años anteriores, dibujamos la planta baja del palacete señalizando los espacios que serían ocupados. En vista de la demanda de expositores, reservamos algunas salas para actuación de grupos: salón de los artistas profesores, sala de los niños y sala de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes.

²⁸⁵ Bibliotecaria jefe del Museo Carlos Costa Pinto

²⁸⁶ Arquitecto, Profesor de la *Escuela de Arquitectura de la Universidad Federal de Bahía*, ex presidente de la *Fundación Gregório de Mattos del Estado de Bahía* y también expositor de las Exposiciones "*Antonio! Tempo, Amor & Tradição*".

²⁸⁷ Fruto oriundo de las florestas tropicales de color amarillo intenso.

Como se celebraba el 450 aniversario de la fundación de la ciudad de Salvador ese mismo año, se dio el acuerdo entre los artistas organizadores de que la temática contextual sería “San Antonio en la ciudad de Salvador”, ya que sabíamos que eran muchos los lugares de la ciudad con el nombre del santo. La historiadora Ochi Flexor, declaró en su investigación que:

La devoción a San Antonio en Bahía, hizo multiplicar los templos, altares y asociaciones a él consagradas. Parroquias, villas y ciudades tuvieron su nombre. (...) El nombre del santo fue dado a barcos, barcasas, casas comerciales, (...) hasta tabernas modestas como Antonio Sucio²⁸⁸. Además, en 1999 pasaron por la ciudad de Salvador las reliquias de San Antonio en conmemoración de los 450 años de fundación de la ciudad y preparación de los 560 años de los franciscanos en Brasil. (...) Como notifica una placa colocada sobre una columna al fondo del templo, (Iglesia de San Francisco)²⁸⁹.

En este mismo año observamos que la aproximación poética entre San Antonio y el *Orixá Ogum*, propuesta en el AÑO II a través de la instalación Sala Azul, adquiriría fuerza porque algunas obras apuntaban en esa dirección. Una vez más se percibió que la exposición era el resultado estético del sincretismo religioso que generó la formación sociocultural bahiana. En el siglo XIX *los africanos ya festejaban Ogum, que, según los intelectuales, corresponde, en el sincretismo creado por ellos, a San Antonio, (...) Nina Rodrigues no consiguió explicar por qué se ligaba San Antonio a Ogum, creyendo que esa proximidad se debía a la manera de festejar el santo con hogueras y fuegos de artificio, con reminiscencia católica al culto solar²⁹⁰.*

²⁸⁸ Flexor, *Op. Cit.*, p. 145 y 151

²⁸⁹ Flexor, *Op. Cit.*, p. 153

²⁹⁰ Flexor, *Op. Cit.*, p. 144

Vale resaltar que, si en 1999 San Antonio dio visibilidad al Solar Sofia Costa Pinto (Fig. 85), otro Antonio lo predestinó a la invisibilidad. Algunos años después de la exposición, el palacete fue convertido en salón de fiestas privado de un edificio residencial construido en los fondos del terreno (Fig. 86) Aunque preservadas las características estilísticas en su parte exterior, la necesidad de privacidad y protección de sus moradores llevó al arquitecto Antônio Caramello a proyectar y construir una moderna garita que lo ocultó totalmente.



Figs. 85 y 86. Conversión del antiguo *Solar Sophia Costa Pinto* en *Edificio de lujo*. Foto: Luiz Mario 2013

En el 2000 (año IV) Brasil celebraba los 500 años de su descubrimiento y decidimos ocupar un lugar de relevancia para atender los deseos culturales de la sociedad bahiana sobre nuestro tema de estudio. Teníamos también la necesidad de ocupar un espacio que atendiera la demanda creciente de expositores y público de las exposiciones. Por eso, escogimos el Fuerte de *Santo Antônio da Barra –Farol da Barra*²⁹¹– (Fig. 87), por tener características

²⁹¹ Construido en el siglo XVII (entre 1591 y 1602), el fuerte está situado en la extremidad del *Cabo de Santo Antônio*. La construcción tiene forma de decágono, con seis ángulos salientes e cuatro *entrantes*, teniendo en el centro el terraplano *Farol de la Barra*. Se trata del más antiguo farol de la ciudad, datado de 1839. El emblema del imperio sobre a portada fue colocado después

histórico/militares y haber sido construido en el *Platô de Santo Antonio* y estar localizado en la *esquina del Océano Atlántico y la Bahía de Todos los Santos* como afirma el historiador Cid Teixeira. En el siglo XVII fue entronada en este lugar una imagen del santo como *verdadero guardián de la ciudad, (...) con patente de soldado raso y derecho a salario de la Hacienda Real*²⁹².



Fig. 87. Museu Náutico da Bahia – Forte de Santo Antônio da Barra, Salvador, Bahia – Brasil. Foto: Luiz Mario, 2000

Además teníamos noticias de que allí se habían practicado las tradicionales Trecenas para San Antonio por iniciativa de un farero y su familia que vivieron allí durante algunos años en la primera mitad del siglo XX.

Funcionalmente diferente de las residencias ocupadas, la fortaleza secular transformada en el Museo Náutico de Bahía, poseía dos salones en la planta baja que fueron ocupados del siguiente modo: uno por los artistas de la Escuela de Bellas Artes y el otro por los alumnos de la misma institución; en la base de la escalera principal, que da acceso a la terraza, fue montada la obra/altar representativa del propio museo; el antiguo polvorín fue ocupado por los niños, alumnos del Colegio Marista; en el último piso dispusimos las otras obras/altares producidas por los demás expositores; y al final, el momento de la merienda fue en la terraza con vistas de 380 grados sobre el escenario ya descrito por el historiador Cid Teixeira.

de la independencia del país. El fuerte tuvo una destacada actuación en las luchas contra los holandeses y en la *Sabinada*. Actualmente funciona como *Museu Náutico da Bahia*.

²⁹² Flexor, *Op. Cit.*, p. 130 y 140.

En el año V, 2001, llegamos al Centro Histórico de la Ciudad de Salvador de Bahía, más conocido como el barrio del *Pelourinho*, donde se construyó la primera Ciudad Fortaleza de Brasil. La casa que ocupamos había sido una residencia del siglo XVII, actualmente convertida en el *Centro de Memória y Cultura dos Correios e Telégrafos do Brasil* (Fig. 88).



Fig. 88.
Centro de Memória y
Cultura dos Correios e
Telégrafos do Brasil.
Foto: Luiz Mario, 2001



Fig. 89.
Centro Histórico de Salvador – Largo do Pelourinho,
Bahia – Brasil.
Foto: Luiz Mario, 2001.

Situada en la *Praça Anchieta Nº 20*, el Centro Cultural tiene a su izquierda la Iglesia y Convento de San Francisco, al lado de la Orden Tercera de San Francisco. Cuando elegimos el lugar ya era marzo e imaginábamos que ya no estaría disponible. Llegamos allí y, cuál no sería nuestra sorpresa, había una imagen de San Antonio en el gabinete de la Directora. Motivo suficiente para creer que lo imposible se volvería posible. Y así fue, hubo un cambio en el calendario y tres días después teníamos la confirmación de que nuestro proyecto había gustado a las instancias superiores de Correos y Telégrafos de Brasil. El 1º de junio de 2001 los fuegos iluminarían (Fig. 89) el cielo del Pelourinho.

También pudieron ser aceptadas las solicitudes de participación en la exposición de los interesados, básicamente ciudades del Recôncavo Bahiano, nuevas instituciones y artistas. Como se trataba de un edificio de tres pisos, reservamos el primero para la recepción y café; en los salones del segundo piso instalamos las obras de los profesores y alumnos artistas en salas diferentes; en otras, el Grupo de la tercera edad, los niños del Colegio Marista y las ciudades e instituciones restantes. El tercer piso se usó específicamente para exponer las obras de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes y el salón de la merienda donde también se celebrarían los bailes diarios.

En todas las exposiciones intentamos retrotraernos en la memoria reconstruyendo, una y otra vez, nuestros espacios abiertos y cerrados. En palabras de Bachelard:

Algo cerrado debe guardar los recuerdos, conservándoles sus valores e imágenes. Los recuerdos del mundo exterior nunca han de tener las mismas tonalidades que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, adicionamos valores de los sueños. (...) La casa abriga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa permite soñar en paz²⁹³.

Posiblemente, este soñar en paz, con o en la propia casa, haya sido la señal para buscar un nuevo espacio donde montar la exposición del año 2002. Quizá lo mejor sería alojar a todos los que pedían participar en el AÑO VI de la muestra en nuestro propio atelier, instalado en unos antiguos galpones industriales. Tal cual el paraíso de los indios *Tupinambos*, aquel lugar íntimo era el cuerpo/ciudad que conocíamos desde su mismo latir y en el que vivimos desde 1960 hasta 1980. Veinte años después volvimos a vivir en este lugar. En el AÑO VI la exposición saldría

²⁹³ Bachelard, *Op. Cit.*, p. 25 y 26

del “cuerpo central de la ciudad” para ser montada en el Barrio de Itapagipe. Como se suelen expresar los habitantes de este lugar para referirse a su desplazamiento: *“vamos a la ciudad o volvemos de la ciudad”*, un sentimiento de aislamiento protector que permite relacionar la ciudad/casa al propio cuerpo. Volviendo al pensamiento de Bachelard, *cuando se sueña con la casa natal, en la extrema profundidad del ensueño, se disfruta de ese calor inicial, de esa materia bien atemperada del paraíso material. En este ambiente es donde viven los seres protectores*²⁹⁴.

La elección del Barrio de Itapagipe como un lugar propicio para el análisis de la tradición significó la vuelta al barrio materno donde vivimos desde la infancia hasta la juventud. Al mismo tiempo, era la experiencia de vivir en una antigua fábrica convertida en residencia (Fig. 90).



Fig. 90.
Atelier Luiz Mario
Foto: Crisna Pires, 2012

El complejo industrial que ocupamos en 2002 (Figs. 91 y 92) históricamente sirvió para la producción de mantequilla de cacao desde el final del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, cuando se da la transferencia de las antiguas fábricas para otros polos industriales de la ciudad. En 1999, convertimos algunos galpones en atelier de arte de modo que conocemos bien el espacio. De esta manera, no fue difícil planificar la ocupación de esos lugares para que obras y expositores los ocuparan en equilibrio y armonía estética en el sexto año de montaje expositivo.

²⁹⁴ Bachelard, *Op. Cit.*, p. 27



Figs. 91 y 92, Atelier Luiz Mario – Complejo Industriale Safira y su Pier. Av. Beira Mar nº 181 – Itapagipe. Salvador, Bahia - Brasil
Foto: Luiz Mario 2012

Elegimos el nombre de Irmã Dulce²⁹⁵ como *noitero* de honor para la inauguración de la exposición, no solamente por haber sido la religiosa responsable de la creación del Hospital Santo Antônio para abrigar a los enfermos de la Favela dos Alagados²⁹⁶, sino principalmente por lo que aportó

²⁹⁵ Maria Rita de Souza Brito Lopes Pontes (1914- 1992) nació en Salvador – Bahia y a los 13 años ya transformaba la casa familiar en un centro de atención de personas carentes. En 1933, ya graduada como profesora, ingresa en la Congregación de las Irmãs Missionárias da Imaculada Conceição da Mãe de Deus, en la ciudad de São Cristovão, en Sergipe. El 15 de agosto de 1934, fue ordenada monja a los 20 años de edad, recibiendo el nombre de Irmã Dulce, en homenaje a su madre. Ya en 1935, asistía a la comunidad pobre de Alagados en Itapagipe. En 1936 fundó la União Operaria São Francisco, primer movimiento cristiano operario de Bahía, y también en el mismo año, junto con Frei Hildebrando Kruthaup, el Círculo Operario de Bahía, mantenido con la recaudación de tres cines que ambos habían construido a través de donaciones – el Cine Roma, el Cine Plataforma y el Cine São Caetano. En mayo de 1939, Irmã Dulce inauguró el Colegio Santo Antonio, escuela pública dirigida a operarios e hijos de operarios, en el barrio de Massaranduba. En ese mismo año, Irmã Dulce invadió cinco casas en la Ilha dos Ratos, para abrigar enfermos que recogía en las calles. Expulsada del lugar, peregrinó durante una década, llevando sus enfermos por varios lugares hasta que, por fin, los instaló en el gallinero del Convento Santo Antônio, que improvisó como albergue y que dio origen al Hospital Santo Antônio, el centro de un complejo médico, social y educacional que continúa con las puertas abiertas para los pobres de Bahía y de todo Brasil.

<http://fabingds.blogspot.com/2010/11/irma-dulce.html> Consulta: 10-11-2010

²⁹⁶ Comunidad habitacional formada a partir de la construcción de casas sobre el mar del *Golfo dos Taineiros* - Península de Itapagipe-, en la década de cuarenta del siglo XX.

culturalmente a la Península de Itapagipe. También la religiosa utilizaba el arte como instrumento de celebración de la vida y también de captación de recursos económicos para realizar sus obras asistenciales. Para ello, cantaba y tocaba el acordeón junto a otras señoras para animar a los enfermos; construyó el Cine Roma porque además de ser un espacio educativo y cultural era también una inversión comercial rentable; y en el promovió las famosas “tardes de domingo” que lanzaron artistas al escenario del rock brasileño, como Raul Seixas²⁹⁷ y Paulo Coelho²⁹⁸.

Según Maria Rita Pontes, sobrina nieta de la religiosa y actual superintendente de las Obras Sociais Irmã Dulce, *tras la imagen frágil de Irmã Dulce* (Figs. 93, 94, 95 y 96) *existía una personalidad obstinada por el arte, la cultura, la educación y, fundamentalmente, la asistencia a los pobres*. Por eso optaron por construir una obra/altar (Fig. 97) representando al gallinero que dio origen al Hospital Santo Antônio. También se usaron fotos antiguas pertenecientes al memorial de la religiosa para recordar sus acciones por las calles de Salvador en busca de auxilio para sus enfermos.

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2002/021125_alagadosrq.shtml.

Consulta: 12-12-2012

²⁹⁷ Raul Santos Seixas, (1945-1989) bahiano, compositor, cantor, productor de discos, escritor. Primero a fundir sistemáticamente o rock con ritmos nordestinos del Brasil en los años 70.

http://dynamite.terra.com.br/arquivodorock/www/site/exibe_artista.cfm?id=145

Consulta: 10-12-2010

²⁹⁸ Nació en 1947, en Rio de Janeiro, poeta, compositor, músico, cantor, actor, director y escritor. Paulo Coelho vendió casi 65 millones de ejemplares de sus libros, traducidos para 56 idiomas en más de 150 países. *El Alquimista*, lanzado en 1988, es el libro brasileño que más éxito ha tenido en todos los tiempos, con 11 millones de ejemplares vendidos. (...) El autor es consejero especial de la UNESCO para diálogos interculturales y convergencias espirituales, ocupa la silla 21 de la Academia Brasileña de Letras y es miembro del directorio de la Schwab Foundation for Social Entrepreneurship, de la Shimon Peres Foudation y de la Lord MenuhinFoundation.

<http://www.submarino.com.br/portal/Artista/13753/paulo+coelho?menuld=1060&WT.srch=1&franq=280007&qclid=CKHGoKTHo6gCFcK77Qodoj4 IA> Consulta: 13-12-2010

http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Coelho Consulta: 13-12-2010



Figs. 93, 94, 95 y 96. *Momentos de la vida de Irmã Dulce.* Fotos: Autores Desconocidos.

En el complejo industrial existe una calle interna privada (Fig. 98) reservada para carga y descarga de mercancía y estacionamiento de coches. En ella situamos la recepción para indicar los galpones que estaban ocupados por los artistas y el local reservado para el momento de la merienda y del baile. En uno de los galpones de tres pisos, se colocaron tres instalaciones en el segundo piso: nichos de los alumnos artistas de la Escuela de Bellas Artes, trabajos de una tribu indígena Patachó y otra montada por jóvenes artistas del Colegio Marista.



Fig.97. *Obra Alatar en alabanza a Irmã Dulce. Antônio! Tempo Amor & Tradição, ANO VI*
Atelier Luiz Mario.
Foto: Luiz Mario



Fig. 98 Calle interna del Complejo Safira. Foto: Luiz Mario, 2012



Fig. 99 Espacio Atelier Luiz Mario. Foto: Luiz Mario, 2012

En los dos salones del tercer piso, cada uno con 200m², distribuimos las diez obras restantes, buscando establecer un diálogo estético entre el interior y el paisaje exterior: las aguas de la Bahía de Todos os Santos vista desde las ventanas del Atelier (Fig. 99).

Así, al final de los seis primeros años de montajes de las exposiciones *Antonio! Tempo, Amor & Tradição*, se llegó a la conclusión de que los objetivos de recuperación de la Trecena de San Antonio en Salvador habían sido alcanzados. En este periodo observamos que los medios de comunicación, en el mes de junio de cada año, relataban que personas e instituciones públicas estaban siguiendo la tradición popular. También que todos los espacios que ocupamos alcanzaron notoriedad y, algunos de ellos, siguieron montando exposiciones similares a las que creamos en los años subsiguientes. La acción artística había revelado nombres y espacios culturales de la comunidad bahiana multiplicando la práctica de la Trecena para San Antonio.

Para la idea que formulamos en el AÑO VII *San Antonio Capturando la Ciudad*, resolvimos buscar un patrocinador. Sería este un proyecto audaz al tener todos los espacios culturales de Salvador abiertos simultáneamente para el arte popular bajo la vigilancia emblemática de San Antonio y de las tradiciones juninas.

En ese mismo año de 2002, por primera vez, preparamos el proyecto con un año de antelación y, con el apoyo de la organización de *Portte Eventos*, lo inscribimos en un programa gubernamental de apoyo a la cultura denominado *Fazcultura*. El Gobierno del Estado de Bahía seleccionó y eligió el proyecto “Santo Antônio Capturando a Cidade” como “señal para incentivo” (documento que consta en los anexos) para ser aplicado en el año de 2003. No obstante, según *Fazcultura*, era responsabilidad del interesado captar los recursos necesarios junto a empresas que tuvieran obligaciones tributables compatibles con el presupuesto presentado. Como sabemos que nuestro proyecto no era “mercancía” adecuada a los deseos de la *espectacularización* cultural de las grandes empresas de bebidas, telefonía, comercio y también la máquina gubernamental, nos vimos obligados a desistir del mismo.

Así, en 2003, por un lado apoyamos a todos los que de alguna forma participaron en los seis años de las exposiciones, fomentando que siguieran montándolas en sus lugares de origen, y por otro, de forma individual decidimos limitar nuestra actuación artística a un apoyo en paralelo a los resultados alcanzados por esta investigación.

4.2. El dialogo estético entre espacio expositivo, obras colectivas y público.

Somos conscientes de la amplitud del aspecto místico popular de la tradición evidenciada por las exposiciones. También sabemos que la ocupación de los espacios históricos y la atmósfera generada por las poéticas artísticas influyeron en la percepción del público. En esta dirección, separar el concepto del espacio expositivo de las obras realizadas sería un equívoco dentro de lo que propone el arte en la contemporaneidad. El éxito alcanzado en el AÑO I implicó la adopción de recursos y estrategias para aceptar el creciente número de expositores que llegaban cada año. Si en 1997 se expusieron trece obras, en 1998 fueron veinte y seis obras firmadas por aproximadamente cuarenta nombres, es decir, el doble de obras colocadas en el mismo espacio expositivo. Para ello, optamos por agrupar los artistas que participaron en el AÑO I en una sala especial con el fin de permitir que los nuevos expositores ocuparan los otros salones de la Galería Cañizares. En ese AÑO II propusimos presentar la producción individual dentro de lo colectivo. La sala que abrigaría las obras de los artistas profesores fue llamada Sala Azul (Fig. 100). Revestimos el techo de material plástico colgante y pintamos las paredes de azul profundo para recibir los trece nichos de igual tamaño, previamente producidos por la coordinación del evento y entregados a cada artista para que fueran trabajados libremente a partir de sus poéticas personales. Representando a la Escuela de Bellas Artes propusimos la obra Antonio Artista en forma de altar (Fig. 101), iluminada por trece velas en piezas de origen africano que resaltaban el “Milagro de los Peces” practicado por San Antonio.



Figs. 100 y 101. Obra Altar Sala de los Artistas. Antônio! Tempo, Amor & Tradição ANO II – Galeria Cañizares, 1998. Foto: Lorena Freire.

Por primera vez, a través del color, hicimos una referencia al sincretismo religioso del *candomblé* con el catolicismo practicado en Bahía. En este universo sincrético los colores azul y blanco se refieren simbólicamente al cielo de San Antonio y la mar del *Orixá* Ogum en su versión de Ogum Marino. Recordemos que la asociación entre el Santo y el *Orixá* se estableció por ser ambos, en la interpretación de sus respectivos devotos, blancos y negros, soldados de tierra y mar. Así, a partir de la acción del viento, nubes o espuma en movimiento se establecía un enlace simbólico entre naturaleza y religiosidad.

Si la importancia del espacio casa fue lo más atendido desde la génesis de este trabajo, la creación de la sala de los nichos, más que una estrategia de uso del espacio, implicó presentar al público el concepto de instalación artística donde él mismo es también parte integrante de la obra. Considerando que ese era un público heterogéneo, personas que por primera vez entraban en una galería de arte, optamos, desde la entrada del espacio galería, por establecer mecanismos para una comunicación directa y atrayente. Por eso, determinamos que el título de la exposición fuera claro y

objetivo, así como los textos y las imágenes dispuestas en la entrada oficial y al lado de cada obra informando las fechas de inauguración. Además de estas informaciones visuales, se entrenaron monitores (Figs. 102 y 103) para recibir a las personas como si ellas estuvieran entrando en su propia casa. Firmado el libro de asistencia (Fig. 104), y ya dentro del espacio, una primera mirada revelaba el conjunto de las obras para después hacer una lectura estética individual.



Fig. 102 y 103. Alumnos de la EBA. Actuando como expositores y monitores. Fotos: Luiz Mario

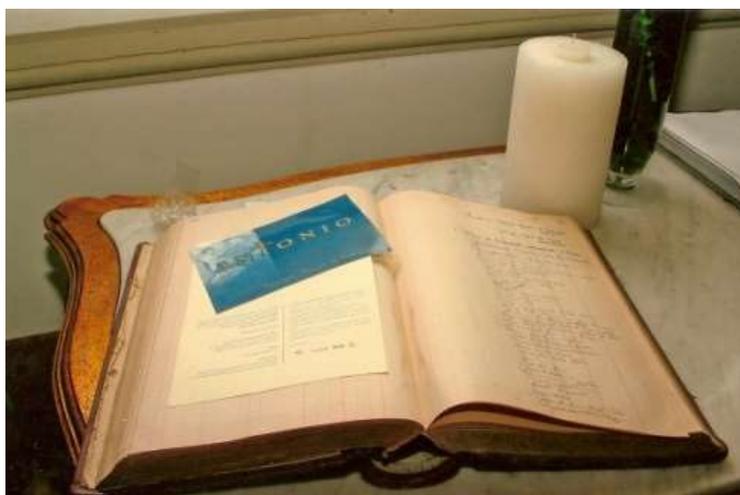


Fig. 104. Libro de presencia para firma de los invitados.
Foto: Luiz Mario

Pensando en un sentido de amplia aproximación entre obra y público, considerando las desigualdades existentes en Brasil, otra estrategia se hizo posible: la participación de niños y personas mayores sin barreras educacionales, económicas o sociales. Por eso, en este mismo AÑO II, ambas representaciones cohabitaron en el mismo espacio presentando sus producciones colectivas: una obra/altar hecha por los niños del Curso Libre de Pintura de la Escuela de Bellas Artes (Fig. 105) y otra confeccionada por el Grupo de la Tercera Edad dirigido por la psicóloga Maria de Lourdes Costa Pinto²⁹⁹ junto a la artista y educadora Elizabete Actis³⁰⁰.



Fig. 105. *Detalle de un de los trabajos hechos por los niños.*
Fotos: Luiz Mario

Aunque, bajo nuestra óptica este segundo grupo hiciera un excelente trabajo en el AÑO I, solamente después de la obra expuesta y a través de críticas favorables tuvieron la seguridad de cuán libres eran para expresarse poéticamente dentro del ámbito artístico/académico. Del mismo modo que las señoras mayores agregaban valor estético y de comportamiento a las exposiciones, seguía la actuación del grupo de niños. En este año de 1998 determinamos que niños y personas mayores iban a ser presencias que atenderían plenamente los objetivos trazados por esta investigación: intercambiar vivencias y multiplicar los valores de la tradición.

²⁹⁹ Psicóloga, dirigente del Grupo de Apoyo a Personas Mayores de Salvador.

³⁰⁰ Profesora de Expresión Tridimensional y *Coordenadora do Curso de Licenciatura e Plástica de la Escola de Belas Artes – UFBA.*

Este tránsito temporal entre pasado y futuro también lo propicia el hecho de que tanto los niños como las personas mayores no llegaban solos a la galería. Siempre aprovechábamos estos encuentros para extraer más información sobre la Trecena de San Antonio, toda vez que nadie se eximía de relatar algunos aspectos de la intimidad de sus casas, ni evitar la emoción de los recuerdos presos en la memoria afectiva de sus antepasados. Según Bachelard emociones indescriptibles de las casas *a donde nuestros sueños nos conducen, a las casas ricas de un fiel onirismo, que rechazan cualquier descripción*³⁰¹. En esta dirección, observamos que en a cada obra contemplada, las historias personales eran contadas como *luces fugaces del ensueño que iluminan la síntesis de lo inmemorial con los recuerdos. Ambas trabajan para su profundización mutua. Ambas constituyen, en el orden de valores, una unión de recuerdos con la imagen*³⁰². A veces los detalles eran tan ricos en imágenes que acabábamos por invitar a estas personas a ingresar en algún grupo de trabajo para generar nuevas imágenes el año siguiente.

Así, el proceso de producción de las exposiciones se establecía a través de la imagen construida por la palabra y nuevas personas, grupos, instituciones, escuelas y ayuntamientos de ciudades del Recôncavo Baiano iban apareciendo en la lista de nombres que testifican y complementan este trabajo.

La población de la Ciudad de Salvador fue formada por la diversidad cultural y racial a lo largo de los cinco siglos de su existencia. No obstante, en los siglos XIX y XX, con el avance de la industrialización y del desarrollo socioeconómico de la capital paralelamente al deterioro de la producción agrícola, se hizo efectiva la emigración del campo a la ciudad,

³⁰¹ Bachelard, *Op. Cit.*, p. 32

³⁰² Bachelard, *Op. Cit.*, p. 25

básicamente por personas que salían del Recôncavo Baiano, en busca de mejores condiciones de vida en la capital, y que traían consigo sus tradiciones. Entre ellas, la Trecena de San Antonio, o San Antonio como patrono de su ciudad, o aun Antonio como nombre propio de lugar o persona. Según la historiadora Maria Helena Flexor, *en todo Brasil, el taumaturgo lusitano y patrono de más de 228 parroquias que nombraron y originaron pueblos*³⁰³. Como muchas de esas personas que llegaban tenían entre sesenta y ochenta años de edad y sabían de la tradición desde tres generaciones atrás, deducimos que la Trecena cantada de San Antonio llegó a la capital bahiana en el inicio del siglo XIX.

4.2.1. Revisando el cajón de la memoria de los mayores

Nacidos en el interior del Estado de Bahía o en Salvador como su capital, las personas que formaban el Grupo de la Tercera Edad ya demostraban la importancia de su presencia en el AÑO I, pues también teníamos conocimiento del trabajo social desarrollado por el *Hospital Universitario Profesor Edgar Santos* bajo la coordinación de la psicóloga Maria de Lourdes Costa Pinto junto a la artista Elizabete Actis también profesora de la Escuela de Bellas Artes. Conocido como el *Grupo de Ancianos del HUPES*, su postura política y social se reveló durante el montaje de la obra/altar (Figs. 106 y 107) del AÑO IV, conmemorativa de los 500 años del Descubrimiento de Brasil, cuando declararon:

³⁰³ Hoy en el Estado de la Bahia solo queda San Antonio de Jesús, pero otras lo tenían como patrono, aunque con el tiempo, le cambiaron el nombre, como por ejemplo Condeúba, antigua Santo Antônio da Barra, Glória, antigua Santo Antônio da Glória, Jacobina, antigua Santo Antônio da Jacobina y Ubaíra, antigua Santo Antônio de Jequiçá. Flexor, 2009, *op. cit.*, p. 145.

Nosotros no queremos tantos crímenes, queremos que los gobiernos miren más para los pobres, aumentando los sueldos para que no mueran de hambre. Queremos que miren más para los ancianos que ya contribuyeron para la grandeza de nuestro país. Queremos que acaben con la corrupción, la discriminación de los mayores y el prejuicio de color. Queremos ser tratados como gente. Queremos que en los próximos 500 años los hijos de nuestros hijos, nuestros nietos y bisnietos, miren hacia adelante y digan que todo lo que se ha escrito arriba y en las imágenes es apenas recuerdo perdido en algún sitio del pasado. Que las cadenas marítimas se lleven para lo lejos lo que no es sano y nos traigan positivismo, justicia, humildad, colectividad, prosperidad, amor, paz y fe con las bendiciones de San Antonio³⁰⁴.



Figs. 106 y 107. Obra Altar y detalle del trabajo hechos por las Señoras Mayores. Fotos: Luiz Mario

Al acompañar la protesta contextual del grupo de la tercera edad y la imagen resultante de su obra/altar, puede percibirse una perfecta imbricación entre obra y materia. Es bien posible que los recortes de textos e imágenes de revistas hayan despertado el sentimiento que, al margen de la sociedad, sigue la mayor parte de la población brasileña. Se nota que los textos y las imágenes, en su mayoría, reflejaban lindos paisajes como itinerarios de viaje que nunca hicieron; ambientes residenciales

³⁰⁴ Texto que presentaba la obra altar del Grupo de la Tercera Edad en la exposición *Antonio! Tempo, Amor & Tradição - ANO IV, 2000*

acogedores, posiblemente diferentes de sus casas; o incluso escenas envueltas en romanticismo que aguzaban la nostalgia de la familia dispersa. Si aportaban realidad o sueño, la verdad es que hasta las protestas más agrias estaban envueltas en la más contagiosa alegría

La señora Hildéa Lomanto complementó la información que en 1995 nos hicieron adoptar la Trecena de San Antonio como tema expositivo. Natural de la Ciudad de Amargosa – también situada en el Recôncavo Baiano- y desde joven residiendo en Salvador, Hildéa actúa profesionalmente como profesora de cursos de etiqueta y protocolo para políticos, juristas y profesiones afines. De este modo, habla de las tradiciones con la desenvoltura y la propiedad de quien, además de buena contadora de historias, tiene un poder de observación imparcial. De esta forma en cada montaje en el que participó (AÑOS I, II, III y IV) Hildéa trató de reconstituir altares similares a los que hacían sus antepasados, llegando aun a rescatar o retirar piezas originales de su colección personal (Fig. 108).



Fig. 108. Hildéa Lomanto, 2000. Obra Altar (detalle).
Fotos: Luiz Mario

También del Recôncavo Baiano, la señora Dinorah Oliveira expandió nuestros conocimientos al utilizar el papel como materia básica en la producción de su obra/altar. Según Dinorah, el arte de construir farolillos, flores e imitación de tejidos de encaje para revestir y decorar sus altares, fue transmitido por las mujeres de su familia, desde su infancia en la Ciudad de *Santo Amaro da Purificação*. Si en



Fig. 109. Dinorah Oliveira, 1998. Obra Altar.
Fotos: Luiz Mario

el AÑO I el color predominante para reverenciar a San Antonio fue el amarillo (Fig. 109), en el AÑO II predominó el azul. Interpelada sobre cuáles colores podrían ser usados, la artista dijo: *hay una libertad interpretativa para el uso del color en honor al santo, aunque los más utilizados sean variaciones tonales del azul, pues simboliza el cielo y también el manto de Nuestra Señora como la virgen adorada por San Antonio, otros colores pueden establecer otras conexiones a ejemplo de los amarillos que simbolizan la luz del sol o el oro.*



Fig. 110.
Gecira Bacelar, 1998.
Obra Altar.
Fotos: Luiz Mario

El papel también fue el material usado para la obra/altar que representó a la Ciudad de *Campo Formoso* producida por la señora Gecira Bacelar Pinheiro y sus hermanas en el AÑO II. Confirmando lo que dijo doña Dinorah, las hermanas utilizaron la cruz dorada (Fig. 110), como símbolo de la adoración de San Antonio al sacrificio de Jesucristo, luz del catolicismo. En la parte inferior del altar, un conjunto de piedras de papel oscuro podría referirse a la montaña primordial o aun a la caverna como lugar de abrigo.

El tejido y el acto de coser eran materia y acción empleada por la familia Lôbo y Santana para ayudar a los menos favorecidos de su ciudad natal. De este modo, la Ciudad de Santo Estevão participó del AÑO II y IV mostrado discretamente la producción resultante del encuentro de personas de la familia y amigos que acontece todos los martes tres meses antes del gran día 13 de junio. Así, la odontóloga Auxiliadora Lobo Santana y su marido el abogado Roque Santana declararon:

Desde marzo, nos dividimos en tres turnos de trabajo para confeccionar las ropas que serán donadas. Por la mañana llegan los amigos de Santo Estevão. En la tarde, se unen a ellos otros de la capital. Por la noche, es la vez de los parientes que viven en Salvador que salen de su trabajo para el tercer turno. Al final de la jornada, en la mañana del día 13 de junio, después de la misa entregamos las ropas a las personas que, en fila, las reciben agradecidas.

Según Auxiliadora, esta acción fue iniciada por su madre en la década de los cincuenta y después de su muerte las hijas y yernos decidieron seguir adelante como forma de honrar su memoria. Es posible que la elección del color blanco y el uso de tejidos de encaje en la producción de su obra/altar (Fig. 111) sean reflejo de la paz y pureza propagada por el santo, o aun, un contrapunto material a la producción propia de ropas de diversos patrones y colores.



Fig. 111. Auxiliador Lôbo Santana, 1998. Obra Altar. Fotos: Luiz Mario



Figs. 112 y 113. Natália Mascarenhas, 1998. Obra Altar Andor. Fotos: Nanci Novais

Entre estas personas mayores, una trabajó la idea de movimiento en el altar como referencia al trasiego de las caminatas de San Antonio propagando el evangelio en tierras europeas. En el AÑO II la señora Natália Mascarenhas presentó una obra/altar en forma de andas. Nos pidió instalarlo en un área central de uno de los salones del espacio galería. Cuál no fue la agradable sorpresa de todos cuando en los momentos de la oración cantada, la señora propuso la circulación de su obra por los ambientes de la galería repitiendo la acción del santo para propagar la palabra de Dios (Figs. 112 y 113). La periodista Monique Mello declara que *en la casa de Natália la fiesta de San Antonio sigue durante más tiempo porque a veces, diferente a la tradición, comienza al mediodía con un almuerzo y sigue toda la tarde entre cánticos y oraciones, y después el animado baile*. Aunque la señora no tuviera formación artística, era reconocida por su creatividad aplicada a la decoración, la gastronomía, hasta sus observaciones del “vivir bahiano” como historias registradas en la publicación *Fio Azul: receitas, dicas e histórias*³⁰⁵.

³⁰⁵ MASCARENHAS, Natália. *Fio Azul: receitas, dicas e histórias*, Salvador: Solisluna Design e Editora, 1997.

La acción de “llevar el santo para visitar otros lugares”, como hacen los devotos en las procesiones promovidas por la Iglesia Católica en peregrinación o penitencia, adquiere en las manos de los bahianos un sentido de alegría. *La alegría de recibir en su casa un amigo muy estimado* como dijo la señora Maria Joilda Silva dos Santos:

Soy devota desde el año 1958. Soy de aquel tiempo en que los altares eran hechos de papel y flores de nuestro jardín, mi padre era quien lo ornamentaba y, como en toda trecena de San Antonio siempre había una noche en que el altar se incendiaba, era un lío y más animación. Yo era una niña gorbosa pues la trecena era mía e iban todos los vecinos y amigos. Mis padres hacían la comida ilusionados y después de la oración empezaba el arrastra pie en el ritmo del forró de Luiz Gonzaga. En 1996 paré con las fiestas, pero seguí rezando para el santo con mucha devoción. En 2005 creé la Trecena Itinerante de San Antonio³⁰⁶ junto a la comunidad de la ciudad de Mata de São João del Estado de Bahía.

Desde hace cinco años, en las primeras trece noches del mes de junio, los habitantes de la comunidad llevan el santo por las calles hasta llegar a una de las casas escogidas para la realización de la oración festiva. Un estandarte hecho por doña Joilda (Fig. 114) sirve como símbolo para identificar la casa del día. En el trayecto la imagen del santo va adornada con flores,



Fig. 114. Joilda Santos, 2011. El Santo Itinerante - casa de la Señora Beúka y familia.
Foto: Joilda Santos

³⁰⁶ <http://trezenaintineranteblogespote.com> Consulta: 10-01-09

velas, incienso y un arca donde se colocan los pedidos de la población que en el día 13 de junio arden en el fuego para transformar las malas energías y, al mismo tiempo, a través del humo, establecer comunicación con lo divino. Como dijo doña Joilda: *y así, recomenzamos una tradición con oración y devoción: en el pasado, una niña de nueve años, hoy una abuela cyber, pues nuestra trecena está en el mundo virtual*³⁰⁷.

Como doña Joilda es madre de la artista visual Bia Santos, expositora en los AÑOS II, III, IV, V y VI, posiblemente la inclusión del fuego en el ritual del santo sea influencia de las exposiciones y de las *fallas valencianas*, ya que su hija vive en Valencia desde 2003.

Queríamos saber el modo de proceder de otras ciudades del Estado de Bahía con la Trecena de San Antonio. Por eso, invitamos a la Fundación João Fernandes da Cunha ya que teníamos noticias de que San Antonio era también reverenciado en las casas de la ciudad de *Juazeiro*, frontera con el Estado de Pernambuco. De este modo, se invitó al educador João Fernandes da Cunha³⁰⁸ y a su familia a participar en el AÑO V de la exposición. Con 79 años de edad, en la noche de la inauguración de su obra, el profesor João habló sobre el tema a partir de sus memorias sustentando que *es importante rescatar las tradiciones populares como expresiones democráticas de respeto a las diferencias, y agente mantenedor de la educación solidaria* como propone un proyecto suyo titulado “*libro libre*”³⁰⁹.

³⁰⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=v5-7n-1uquA> Consulta: 10-10-2011.

³⁰⁸ Escritor, Profesor de la *Universidad Estadual de Bahia, Universidad Católica de Salvador*, y profesor emérito de la *Universidad Federal de Bahía*, fue miembro de la *Academia Bahiana de Educación* ocupando la silla número – 35 hasta que murió en el año 2006

³⁰⁹ Los libros duplicados en el acervo de la Biblioteca de la *Fundación João Fernandes da Cunha* son dejados, estratégicamente, en espacios públicos o privados con instrucciones para que el lector, si quiere, pueda llevarlo para su casa sin necesidad de que después de leído tenga que devolverlo a la

Sin duda, el estilo clásico observado en la obra/altar (Fig. 115) montada por la fundación seguía de acuerdo a lo que hacían sus familiares, como la pareja Enéas e Isabel Ferreira Muniz, de quien dijo su nieta Simone Muniz:

Mi abuela siempre tuvo mucha devoción por San Antonio. Su confianza era ilimitada y sus súplicas siempre atendidas. El salón de invitados se engalanaba para recibir las familias de Juazeiro. (...) El altar era cubierto por manteles blancos bordados (...) y la imagen del santo ocupaba sitio destacado en la parte más elevada del altar. Junto a ella se colocaba una pequeña y valiosa imagen de madera. Pequeña sólo en el tamaño y inmensa en su valor afectivo por lo que representaba a la fe que las personas le profesaban. (...) en el último día de la trecena, delante del altar era colocada una cesta de paja llena de pequeños panes benditos. Cuando se acababan las oraciones se colocaba la cesta en la puerta de la casa y a medida que las personas salían, llevaban consigo un pan de San Antonio, que según la creencia y la tradición debería ser colocado en el recipiente de la harina de sus casas, con el espíritu de la fe, pues haciendo eso, nunca les habría de faltar el alimento.



Fig. 115.
João Fernandes da Cunha,
2000.
Obra Altar.
Foto: Luiz Mario

Otra fundación bahiana se hizo notar en la divulgación de la palabra como vehículo de la educación y transformación social. En cada uno de los seis montajes en los que participó la Fundación Gregorio de Matos, fueron señalados puntos importantes de la

institución, sino que dejarlo, cuidadosamente, en otro sitio para que otra persona lo pueda utilizar en igual condición educativa.

memoria de la Ciudad de Salvador. El Profesor Francisco Senna, entonces presidente de la institución municipal, implementó diversas acciones educativas, desde la obra escrita por el poeta Gregório de Matos³¹⁰, que dio nombre a la fundación, pasando por ciertos aspectos de la tradición entre Brasil y Portugal, hasta la recuperación de fragmentos de arte y arquitectura que tuvieron a San Antonio como emblema.

Aunque no sean ni el profesor ni los componentes de su equipo personas mayores, optamos por registrar sus acciones en este capítulo porque fue la memoria el hilo conductor de las obras/altares realizadas. Si el altar del AÑO I hacía referencia a la

arquitectura religiosa bahiana bajo la óptica del arte popular por la simplificación estética de recrear capillas de papel para abrigar la imagen del santo, el del AÑO II tenía en el reciclado de fibras naturales el diálogo estético con el estilo barroco característico de las iglesias de la ciudad de Salvador (Fig. 116). La artista Claudia Toscano así lo confirmó: *optamos por el tejido azul como color simbólico para el santo y las fibras naturales como registro de acciones sustentables implementadas por el arte en comunidades necesitadas de Bahía.*



Fig. 116. Claudia Toscano, 1998.
Obra Altar para a Fundação
Gregório de Mattos.
Foto: Luiz Mario

³¹⁰ Poeta bahiano (1623 – 1696), también conocido pelo apodo “Boca do Inferno”. Considerado el mayor poeta barroco del Brasil y el más importante poeta satírico de la literatura en lengua portuguesa del período. Su apodo le fue dado por su atrevimiento en criticar la Iglesia Católica, muchas veces ofendiendo padres y monjas. Criticaba también la ciudad de Salvador Bahia.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Gregório_de_Matos Consulta: 12-06-09

Atendiendo a la indicación de conmemorar los 450 años de la fundación de la Ciudad de Salvador, en el AÑO III la *Fundação Gregório de Matos* trajo un retablo, fragmento del altar principal de la antigua Catedral da Sé³¹¹ demolida en 1933, como su obra/altar (Fig. 117) para San Antonio. El traslado de la pieza histórica al espacio galería suscito un debate sobre la preservación y conservación de los edificios de la ciudad ante la especulación inmobiliaria actual. Entretanto, más importante que promover el debate sobre el tema entre los artistas expositores, fue rescatar y ofrecer al público partes históricas de la ciudad que sirvieron para la reflexión sobre que caminos seguir para la resolución de los problemas socio urbanísticos soteropolitanos. En ese mismo año, la Fundação Gregorio de Matos, siguiendo el Acuerdo de Cooperación Cultural entre los gobiernos de Brasil y Portugal, promovió exposiciones itinerantes de artistas brasileños en países de la ruta de los descubrimientos portugueses en el siglo XVI. Seguramente tales acciones acabaron por agregar valor a las Exposiciones *Antônio! Tempo Amor & Tradição* ya que la azulejería y la albahaca pasaron a utilizarse como elementos de homenaje para el santo.



Fig. 117. Fundação Gregório de Mattos, 1999. Obra Altar producida con parte del Altar Mor de la antigua Catedral da Sé. (Demolida en 1933)
Foto: Luiz Mario

³¹¹ Erguida en 1553, la vieja Catedral da Sé de Bahia se convirtió en uno de los más lujosos templos de las Américas en la época. En el siglo XVII sirvió como fortaleza contra los invasores holandeses y, en 1808, cedió el *Te Deum* en honor a la llegada del rey *D. João VI* y su comitiva real a Salvador. El templo tuvo su condición de Sé perdida para la Iglesia del Salvador en 1765, pero su importancia histórica resistió hasta su demolición para abrir camino para las líneas de los trenes urbanos de la *Companhia Linhas Circular de Carris da Bahia*.

En el AÑO IV la fundación optó por la simplicidad estética reentronizando a San Antonio en el Forte de San Antonio de la Barra –Museo Náutico de Bahía– colocando una imagen policromada del siglo XVIII adornada con flores de papel azul en un nicho existente en la arquitectura del inmueble (Fig. 118). En ese año algunas obras estuvieron fundamentadas bajo el concepto de contaminación museológica. El público no percibía fronteras entre el acervo del Museo y las intervenciones realizadas.



Fig. 118. Fundação Gregório de Mattos, 2000.
Obra Altar producida bajo contaminación museológica
Foto: Luiz Mario

Si en ese año 2000 el azul de las flores de la obra se refería simbólicamente a los movimientos de las aguas del Océano Atlántico, en el AÑO V eran los maceteros de albahaca los que representaban las caminatas del santo. Así, la comunicación, el tema central de la exposición en el año 2001, estuvo simbolizada por pequeños pedazos de papel colorido que, como mosaico, dictaban la imagen del santo en su obra/altar (Fig. 119).



Fig. 119. Fundação Gregório de Mattos, 2001. Obra Altar – *Mosaico del Santo*.
Foto: Luiz Mario

Esta propuesta contextual del jardín sagrado también fue adoptada por la *Casa da Graça*³¹² en su obra/altar (Figs. 120 y 121), en el AÑO IV de las exposiciones, como ya indicaba su título: “*Flores y plantas como expresión de la belleza de lo divino*”. La institución juntó muebles y plantas naturales colocando al santo en un paisaje simbólico a la altura del espectador, disposición diferente de la estructura vertical que podemos observar en los demás. Esa era su manera particular de establecer comunicación con lo divino a través de la belleza, como afirmó el médico psiquiatra y coordinador del grupo Doctor Caribé:

La devoción es el reconocimiento de que el todo está vinculado a la presencia de lo sagrado. Esa presencia se establece por infinitas formas, pero es a través de la belleza que mejor se expresa lo divino. Por eso la treceña de San Antonio es vivencia de belleza y devoción. La devoción por la certeza del amparo y protección de ese santo tan dulce, que puede tener al Niño Jesús en sus brazos y, tan fuerte, que puede contener los mares y ahuyentar al Demonio.

Por las palabras del doctor Caribé pudimos verificar que existían registros del bien y del mal: el bien representado por la belleza y el mal por las tentaciones. Ambos aspectos son revelados en la biografía de San Antonio, pero con un especial énfasis en la alegría que el santo propagó afirmando que para hablar de Dios y del Evangelio vale hasta actuar como saltimbanquis. La necesidad de ese sentimiento de alegría y belleza nos llevó a implicar a los niños en las exposiciones, como estrategia para la manutención de la tradición.

³¹² Asociación sin fines lucrativos para estudios espirituales y conocimiento de las similitudes y diferencias de las varias tradiciones religiosas, centrada en un espacio de libertad, en el cual cada persona confirma y vive su propio camino.



Fig. 120 y 121. Casa da Graça, 2000.
Obra Altar – *Jardim Sagrado*
Foto: Luiz Mario

4.2.2. Los niños como futuro de la tradición

La obra producida por los niños en el AÑO II daba cuenta de la vida y atributos de San Antonio dispuestos en el universo de la ciudad (Fig. 122). Los conceptos estéticos y dimensionales de las piezas fueron aportados por las profesoras Mônica Dórea y Costança Maia, responsables del curso libre para niños de la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, muchos de los aspectos religiosos fueron aportados por las familias de los alumnos. Según ellas, *la invitación hizo que los niños preguntaran muchas cosas sobre la vida del santo, llegando inclusive a interrogar a sus padres para saber los detalles de sus experiencias personales sobre las Trecenas para San Antonio y que, en ese sentido, hubo una integración entre la familia y el curso sobre el tema.*

Partiendo de esta experiencia, en 1999 decidimos invitar a la Escuela Acalanto para participar del AÑO III de las exposiciones. Como la escuela es especializada en el primer periodo de formación educacional infantil y los psicólogos afirman que es de los dos a los siete años de edad donde se confirma la personalidad del individuo, atraer a los niños al universo sensible del arte sería una alternativa para comprender lo que afirmaban las personas mayores sobre sus primeras experiencias con la tradición.



Fig.122. Curso libre para niños de la *Escola de Belas Artes*, 1988. Obra Altar – La Ciudad. Foto: Luiz Mario.

Si Gaston Bachelard sugiere que la casa evoca la protección del cuerpo de las madres, la escuela puede ser también el abrigo de emociones que serán guardadas en la memoria. De esta manera, al involucrar lúdicamente a los niños en el espacio galería podría garantizarse, por extensión, los mismos sentimientos protectores que evocan la casa como abrigo. Abrigo no sólo del cuerpo sino esencialmente del alma como los “territorios de sensibilidad” apuntados por Jerusa Pires Ferreira³¹³ al *confirmar que la casa es mucho más que una casa, es una cosmología y un encuentro en lo fortuito, es la construcción de un juego de impulsos y de conocimientos, red de íconos vivificados, virtualidades que se articulan, circulación del afecto, medida del mundo*³¹⁴. Consideraciones de Jerusa que sirvieron para presentar el libro *Casa Subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*³¹⁵ de Ludimila de Lima Brandão. Proponer a los niños de la Escuela Acalanto la construcción de una ciudad a partir de la producción artística individual de casas, escuelas, oficinas, calles y plazas podría ser la forma de llevarlos a estructurarse para convivir con la desigualdad social *soteropolitana*.

En 1999 encontramos en un taller de velocímetros de coches a don Salvador. Conocido como *Salvador de los Velocímetros*³¹⁶, nos dijo que le gustaba hacer maquetas de monumentos y equipamientos urbanos que, a modo de juguetes y con la ayuda de pequeños motores, se movían como los originales. Mientras mirábamos todo, encontramos una imagen de San Antonio y la conversación tomó otro

³¹³ Profesora de literatura y comunicación social brasileña, con publicaciones en los campos de la *oralidad* y memoria centrados en la literatura, las artes y la comunicación.

³¹⁴ BRANDÃO, Ludimila de Lima. *Casa Subjetiva: matérias, afectos y espaços domésticos*, Cuiaba – Mato Grosso: Perspectiva, 2002. p. XI.

³¹⁵ Brandão, *Ibid.*, p. XIII

³¹⁶ La empresa Salvador dos Velocímetros se inauguró en 1960 por Salvador Aragão e Robson Machado. (71)3247-1551 / 3481-9097.
<http://salvadorosvelocimetros.blogspot.com/> Consulta: 12-08-09

rumbo: los altares que había hecho a lo largo de su vida en honor al santo.

La creación y fundación de Brasilia como la nueva capital del país, ciudad administrativa y símbolo del entonces desarrollismo de Brasil, pasó por la óptica personal de don Salvador. De este modo, en 1960 su altar para San Antonio se basó en las formas arquitectónicas utilizadas por Oscar Niemeyer³¹⁷ para la construcción del Palacio de la Alborada como residencia oficial del presidente de Brasil. Inmediatamente concluimos que tendríamos que hacer público lo que hacía el referido señor, no solamente como reconocimiento a su trabajo sino, principalmente, para servir de inspiración a otros posibles seguidores. Así, lo invitamos a participar de la exposición que sería montada en junio de aquel mismo año.

Se propusieron dos estrategias: aproximar a don Salvador a los niños de la Escuela Acalanto y difundir las noticias que teníamos de las tradiciones juninas del norte de

³¹⁷ Conocido como el "poeta del hormigón armado", Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro: 15-12-1907) dice que las formas de la mujer, la ciudad del *Río de Janeiro* y los vaivenes de la política son las curvas que han inspirado su obra, en generosidad y en tiempo. Una obra en la que la vida manda sobre la arquitectura. Y esa premisa inspira sus 457 construcciones dispersas por todo el mundo. Entre otros, el primer edificio del artista en España, el Centro Cultural Internacional de Avilés (Asturias), hoy en construcción. (...) Niemeyer es un fabricante de sueños de hormigón armado, un poeta espacial que, a bordo de un rotulador y estigmatizado por una obsesión de curvas, ha declarado la guerra al ángulo recto. "No es la línea recta la que me atrae, dura, inflexible, creada por el hombre. La que me atrae es la curva libre y sensual. La curva que encuentro en las montañas de mi país, en la sinuosidad de sus ríos, en las nubes del cielo y en las olas del mar. De curvas está hecho el universo, el universo curvo de Einstein". Palabra de Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares, para quien la arquitectura no puede ser otra cosa que "conmoción, emoción, sorpresa, diferencia y poesía, cosas que no están sujetas a la escuadra y el cartabón". Con casi 102 años, el artista aún trabaja cada día.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Niemeyer/poeta/hormigon/armado/elpepicul/20090918elpepicul_6/Tes Consulta: 10-09-09
http://www.elpais.com/articulo/portada/Cien/anos/amor/curvas/elpepusocepts/20081207elpepspor_7/Tes Consulta:13-09-09

Portugal. Así, las casas y edificios hechos por los niños dialogaron con la maqueta del *Plano Inclinado Gonçalves*³¹⁸ (Fig. 123) producida por el señor Salvador Aragão, generando un movimiento lúdico de pasado y futuro al reproducir el movimiento real que permite el tránsito entre la Ciudad Alta (Centro Histórico) y la Ciudad Baja (Zona Portuaria). Cabe resaltar que la obra/altar (Fig. 124) se concibió a la altura visual de sus autores. Los niños y su resultado estético estuvo asociado a las *Cascatas* para San Antonio construidas por los portugueses.



Fig. 123. Niños de la *Escola Acalanto* 1999.
Obra Altar – *La Dos Ciudades: la Alta y la Baja*
Foto: Luiz Mario

³¹⁸ Construido por el ingeniero João Ramos de Queiroz en 1874, es uno de los medios de transporte más antiguos de la ciudad. Conecta el *Barrio del Comercio* en la parte baja con el *Barrio del Pelourinho* en la parte alta de la ciudad de Salvador. Inicialmente sus dos coches eran movidos a vapor, pero en junio de 1910 fue electrificado.



Fig. 124. *La Dos Ciudades: la Alta y la Baja*. Obra/ Altar producida por niños de la *Escola Acalanto* 1999.
Foto: Luiz Mario

Las *Cascatas* Juninas fueron originalmente producidas con piezas pequeñas en arcilla representando el cotidiano campesino del norte portugués. Su origen proviene de la iniciativa popular y se caracteriza por la disposición de objetos –personas, animales, casas, iglesias y puentes, entre otros objetos– a pesar del anacronismo. En muchas cascatas se utilizaron pequeños materiales naturales como piedras, plantas, agua y tierra para reproducir paisajes locales, incluso con pequeñas luces que oscilan como en las ciudades.

Como en la Trecena, las *Cascatas* de San Antonio también son acciones de reactualización de los valores religiosos. Las *cascatas* se remontan a la práctica de montaje de los Pesebres de Navidad implementada en el siglo XIII por San Francisco para celebrar y revivir el nacimiento de Jesucristo, y también son susceptibles de *espectacularización* cultural, como afirman Joaquim Tamagnini Barbosa y Manuel Dias en la publicación *Porto Cidade com Alma*³¹⁹ al declarar que *serían las cascatas una representación de la temática religiosa protagonizada por San Juan y acogida por San Antonio y San Pedro que (...) de algún modo simboliza, ya con su desvío profano, lo que alguien definió como “inquietud ritual que todos los años (...) atrae a las calles millares de personas en deriva constante”*³²⁰.

Observando a las personas atraídas por la obra de los niños de la *Escola Acalanto*, pudimos constatar que esa *deriva* se dio dentro del espacio galería pues se buscaban los mejores ángulos para contemplar detalles y peculiaridades de la ciudad maqueta producida por los niños. En igual condición de encantamiento, los ojos, tanto de los adultos como de los niños, seguían el subir y bajar de los carros del Plano Inclinado construido por don Salvador.

³¹⁹ BARBOSA, Joaquim Tamagnini; DIAS, Manuel; *Porto Cidade com alma*. Edición: Joaquim Tamagnini Barbosa, 2006

³²⁰ Barbosa y Dias, *Ibid.*, p. 79

En el AÑO IV, acompañando el entusiasmo de *Lorena de Oliveira Freitas Freire* en participar en las exposiciones desde el AÑO I, invitamos a sus compañeros del *Grupo REMAR*³²¹, alumnos del *Colégio Nossa Senhora da Vitoria*, dirigido por los Hermanos Maristas, a participar en las exposiciones. Como la propuesta para aquel año 2000 era contaminar poéticamente el acervo del *Museo Náutico de Bahía*, los alumnos Maristas ocuparon la sala de los faroles del entresuelo del Fuerte de San Antonio de la Barra.

Siguiendo la orientación de sus profesores de arte cada componente hizo una réplica de nicho inspirado en las diversas Iglesias Barrocas de la Ciudad de Salvador, principalmente las construidas en homenaje y gloria de San Antonio.

A partir del sentido simbólico del faro “registro del pasado como alerta para el futuro” y, bajo la óptica del cristianismo, “guía para las almas cuya luz de salvación atraviesa la oscuras aguas del mundo”, los niños utilizaron imágenes antiguas de la ciudad y de las exposiciones para componer sus obras individuales. Entretanto, su conjunto trataba de, en valores numéricos, reflejar la leyenda de la existencia en Bahía de *trescientas sesenta y cinco iglesias: una para cada día del año*³²². Así los nichos, colocados lado a lado, fueron ocupando todos los pequeños espacios de la Sala de los Faroles (Fig. 125) registrando el paisaje urbano irregular de la ciudad determinado por sus rampas, escaleras y subidas.

³²¹ Renovación Marista - Grupo de jóvenes que hacen trabajos solidarios en comunidades necesitadas del estado de Bahía, estudian los dogmas de la religión católica y actúan como mediadores entre sus pares.

³²² Dorival Caymmi cantó, en una de sus músicas sobre Bahía, que Salvador tiene 365 iglesias, para que el bahiano celebre su fe en un lugar diferente cada día del año. Nadie sabe en verdad si este es realmente el número de templos católicos de la capital bahiana y hay quien diga que existen todavía más.
<http://ibahia.globo.com/sosevenabahia/igrejas.asp> Consulta: 15-03-10



Fig. 125. Niños del *Colégio Marista*, 2000.
Obra Altar – *Las Iglesias de Bahia*.
Foto: Luiz Mario

4.2.3. El canto coral improvisado.

El sentido de libertad creativa intrínseco a la Trecena de San Antonio fue el motor principal para las exposiciones. Valoramos la libertad expresiva de las personas que expusieran su memoria. Pero, fundamentalmente con la participación popular del público, esa libertad se hizo notar trascendiendo el espacio galería para volver a la casa, su lugar de origen. Un regreso ya contaminado de valores estéticos y, también, de valores de reactualización cargados de fe.

Entre tantas expresiones de libertad podemos afirmar que el momento de la oración cantada era lo que más inquietaba a todos los expositores una vez que sus habilidades estaban más centradas en las manos y en el pensamiento visual que en las voces para entonar los cánticos a San Antonio. Para remediarlo, “*puxadores*³²³” eran siempre invitados para entonar las oraciones cantadas. Por lo menos, para dar el tono de las primeras estrofas. Es posible que en esa improvisación esté la esencia del éxito de la Trecena de San Antonio: libertad de ser aceptado y, de alguna manera, estar integrado.

Aunque el dictado popular diga que: “*bahiano no nace, estreia*”³²⁴, este acto requería coraje delante de las miradas en las noches de inauguración de las primeras exposiciones, a la espera de iniciar las oraciones cantadas. Ocasiones en que el deseo principal era de desaparecer en lugar de tener que asumir tal papel. Entretanto, siempre habían

³²³ Término popular aplicado a personas que dictan el tono de la música que será cantada.

³²⁴ Afirmación que, las personas nacidas en Bahía, en el sentido figurado, son propensas al estrellato en el show de la vida.

<http://www.culturabaiana.com.br/baiano-nao-nasce-estreira/> Consulta: 13-04-2010

personas generosas dispuestas –aunque bajo protesta– a asumir la regencia de ese coral improvisado. En los AÑOS I y II cupo a la señora Hildea Lomanto hacer las honras de la casa en las noches inaugurales y en el AÑO III fue el abogado Danilo Azevêdo quien, en la hora fatídica en que el *puxador* no llegó, dijo: *no pasa nada compañero, es sólo dar el tono, aunque esté errado, que todos lo siguen y ya está*. De este modo, juntos procedimos y, mientras los invitados cantaban, íbamos leyendo la música siguiente para combinar con el tono melódico. Sin embargo, cuando llegamos a la letanía, la memoria nos falló. En ese momento, todavía con once años de edad y cinco de práctica en la trecena festiva, la niña Lorena de Oliveira Freitas Freire nos interpelló diciendo: *deja que yo puedo cantarlas y dar el tono de la música*. Y para sorpresa de todos los presentes, así lo hizo. En efecto, las Trecenas de San Antonio se introducen en Bahía con esa mezcla de generaciones y dentro de ese espíritu festivo.

Como registramos al inicio de este capítulo, fue el maestro Keyler Rêgo quien, por iniciativa propia, se presentó en las exposiciones. Desde entonces su *Oratório a Santo Antônio* (Fig. 126) pasó a presentarse anualmente en, al menos, una de las noches festivas. En el AÑO IV vivimos la presentación más sensible del oratorio. Eran las seis de la tarde y un apagón dejó parte de la ciudad y el Fuerte de San Antonio de Barra a oscuras cuatro horas consecutivas.



Fig. 126. *Oratório a Santo Antônio*, 2001
Foto: Luiz Mario

El maestro Keyler, preparado frente a la coral, imaginaba que sería imposible representarlo, ya que necesitaba electricidad para los instrumentos y el sonido. En esa hora, lanzamos el desafío de que el oratorio se cantara a capela. Desafío aceptado, a la luz de las velas, el público asistió desde las escaleras de la antigua fortaleza a la presentación más perfecta del oratorio que las exposiciones hayan tenido. Ciertamente el clima barroco de sonido y luz dio la oportunidad a los presentes de vivir una atmósfera del espacio similar al tiempo de su construcción, datada hace casi quinientos años.

Con la misma iniciativa que el maestro Keyler, la señora Gecira Bacelar invitó a una coral para la noche de inauguración del AÑO II. Desde entonces hemos observado la mezcla cultural bahiana en lo que atañe al canto en las trecenas. Formado en su gran mayoría por adultos y personas mayores, el Coral Santo Antônio acabó revelando durante sus presentaciones anuales (Fig. 127) algunas letras y partituras solamente conocidas por las personas de la Ciudad de Campo Formoso, lugar de nacimiento de la citada expositora.



Fig. 127. *Oratório a Santo Antônio*, 2001
Foto: Luiz Mario

En este intercambio de conocimientos, las exposiciones acabaron por convertirse en laboratorios culturales, pues la libertad dispensada a todos atrajo otros ritmos para las inauguraciones. En efecto, los ritmos africanos acompañados por instrumentos de percusión fueron determinantes en revelar el sincretismo entre el *candomblé* y el catolicismo en las exposiciones y no necesariamente acompañando la expresión artística de la obra/altar a la práctica de la oración cantada.

Un ejemplo de este sincretismo puede notarse en la actuación de las artistas Catarina Alves y Jacira Pimentel que, en el AÑO II recrearon como obra/altar la casa/árbol en que San Antonio pasó sus últimos días de vida y delante de él, en su noche festiva, colocaron los *timbaús*, *atabaques* y tambores que darían la cadencia a las tradicionales oraciones. De esta forma, las artistas y sus compañeros músicos de la *Irmandade de Santo Antônio Além do Carmo*, protagonizaron la primera fusión observada en el espacio galería en homenaje a San Antonio. El árbol es un elemento sagrado de igual valor para ambas religiones, en este caso específico, morada del santo y también del *Orixá*.

En algunas noches del AÑO VI participaron los representantes comunitarios de la *Ciudad de Maragojipe*, un grupo formado por personas de todas las edades –niños y personas mayores– que, en su gran mayoría, son pescadores y ceramistas que viven en las márgenes de la desembocadura del Rio Paraguaçu en la Bahía de Todos los Santos.

Según declaración de Doña Cadú³²⁵ (Fig. 128): *en nuestra comunidad, los hombres pescan, se emborrachan y nos pegan. Por eso, las mujeres tienen que producir piezas*

³²⁵ La ceramista más vieja de la actualidad en la comunidad de *Coqueiros* – pueblo perteneciente a la Ciudad Maragojipe– con aproximadamente 88 años de edad.

utilitarias en arcilla (Fig. 129) para costear el sustento de sus hijos. En ese drama sólo nos resta cantar para alegrar la vida.



Figs. 128 y 129. Doña Cadú y la crema de las piezas, 2002. Foto: Luiz Mario

In loco, acompañando la elaboración de sus trabajos, observamos que ellas cantaban de verdad. Cantaban cuando maceraban el barro, cantaban cuando daban forma a sus sartenes, ollas, potes o vasos; cantaban cuando montaban la hoguera que quemaría sus piezas (Fig. 130); o aun cuando descansaban en las veredas de sus casas.



Fig. 130. Las piezas a secar al sol, 2002. Foto: Luiz Mario

Cantaban canciones que trataban de sus luchas cotidianas, himnos religiosos tanto del catolicismo como del *candomblé*. Canciones marcadas con la palma de la mano o por instrumentos musicales originarios de la cultura indígena, africana y portuguesa. Mestizaje cultural reflejado también en el color moreno de la piel en contraste con el blanco de sus sonrisas. La alegría, motivo transportado estéticamente a la obra/altar (Figs. 131 y 132) que daba imagen al sueño de “una fiesta de casamiento” bajo las bendiciones de San Antonio en los ritmos que dictaban los *Orixás*.



Figs. 131 y 132. La obra altar de la comunidad de *Maragojipe*, 2002.
Foto: Luiz Mario.

La *senzala*³²⁶ y la casa grande tenían hábitos culturales distintos. Tratándose de sus melodías, generadas cada una en su espacio, retumbaban juntas por los cañaverales del *Recôncavo Bahiano* en día de fiesta para el santo y, por estrategia de los esclavos, también fiesta para los *orixás*. Solamente a mediados del siglo pasado se percibió que esas melodías de *candomblé* acompañaban cánticos católicos en casas de afro descendientes. En este mismo año, los jóvenes del Grupo Remar del Colegio Marista, con el consentimiento de sus profesores religiosos, también incorporaron ese resultado musical en sus actuaciones en las exposiciones. En

³²⁶ Alojamiento para esclavos en una hacienda.

esta misma corriente de investigación histórica del canto y de la música en la trecena, las madres de esos jóvenes terminaron por formar la *Coral Cantare* como veremos más adelante.

Algunos sacerdotes estuvieron en la misma dirección sonora sustentada por las exposiciones. El Padre Pinto fue uno de ellos ya que, posiblemente por ser el Párroco de la Iglesia de la Lapinha³²⁷, templo que tiene en su interior arcos y escritos del Corán, era más receptivo al sincretismo religioso. Artista autodidacta, el Padre Pinto, además de expresar este eclecticismo sincrético en las obras altares que produjo desde el AÑO III hasta el Año VI, también

trajo grupos musicales para su inauguración. Su obra y su libertad creativa, expresada por la aproximación de los símbolos, hábitos y costumbres de las calles y también de los variados espacios religiosos de la ciudad, sorprendió a los demás expositores y, sobretodo, al público. Sorpresas como el despacho dispuesto en una encrucijada para el Orixá Ogum bajo la guardia de San Antonio (Fig. 133), o el santo, como esclavo,



Fig. 133. Las piezas a secar al sol, 2002.
Foto: Luiz Mario

³²⁷ Único templo católico de la ciudad de Salvador que tiene trazos de origen musulmán en su arquitectura, incluso con escritos en árabe en el altar principal.

cargando un Niño Jesús negro clamando por la libertad (Fig. 134), o también la apropiación de objetos, accesorios y pedazos de revistas, diarios y tejidos –los que traían textos o imágenes alusivas a los africanos– para reunirlos en una suerte de assemblage (Fig. 135).



Fig. 134. Padre Pinto, 2000
Obra Altar, *Santo Negro*
Foto: Luiz Mario



Fig. 135. Padre Pinto, 2001
Obra Altar, *Pedaços*
Foto: Luiz Mario

4.2.4. La decoración en la mesa de la merienda.

En el AÑO I de las exposiciones no tuvimos la intención de transitar por todas las etapas diarias que sabíamos eran características de la tradición: oración cantada, comida y baile. Nos preocupábamos solamente por la estética de las obras/altares expuestas. En tanto, a partir de la conexión temática establecida entre los artistas y el público, esas etapas fueron desarrollándose a medida que las noticias sobre el evento se propagaban oralmente. De este modo, así como llegaban personas trayendo imágenes curiosas del santo, libros de oraciones y partituras musicales antiguas, llegaban también alimentos y bebidas para los momentos de confraternización que acontecieron en cada una de las trece noches de fiesta del primer año.

Como no teníamos recursos financieros para atender al presupuesto del evento, utilizamos la estrategia de invitar restaurantes y *buffets* para que asumieran cada noche festiva de los eventos. Sin tener dificultad en la aceptación a nuestra invitación, fueron muchos los nombres de personas y empresas especializadas que agregaron valor social e histórico a las exposiciones.

Nos interesaba conocer como y que hacían en el pasado los devotos de San Antonio con relación a la estética de la mesa. Por eso decidimos contratar cuatro mujeres para servir la comida sin que, necesariamente los invitados tuvieran acceso directo a los platos servidos. Previamente el *mayordomo* les informaba de cuáles eran las recetas escogidas y qué ingredientes habían sido usados en la preparación de los platos. De esta manera, más que como simples camareras, estas mujeres, actuaban como difusora de la gastronomía tradicional, especificando también el origen regional de los manjares servidos.

Aunque en este periodo de seis años hayamos observado un total de setenta y ocho mesas presentadas en las exposiciones, y muchas de ellas arregladas por el mismo *mayordomo*, nos remitiremos solamente a las primeras participaciones o a las que tuvieron más repercusión. Para agradecer la generosidad de los *mayordomos* involucrados, se recomienda observar los créditos que acompañan las imágenes presentadas y la lista de nombres en los anexos.

En cuanto a la decoración de las mesas observamos que la libertad dispensada acabó por sustentar la afirmación de que, con o para San Antonio, vale todo. De este modo, se registraron dos líneas compositivo/decorativas: una que revela lo que se hacía en las casas de los *señores de ingenios*, y otra que recreaba escenas de las fiestas juninas en las comunidades campesinas (Figs. 136 y 137), las más explotadas artísticamente.



Cohetes, globos, hogueras y banderines son los elementos más emblemáticos para las fiestas que marcan el invierno como tiempo de cosecha, regocijo, fiesta y descanso.



Figs. 136 y137.
Mesas de las Meriendas, 1999, 2000.
Fotos: Luiz Mario

Los eventos mediáticos acabaron contaminando el espíritu creativo de los involucrados en la trecena. En año de Copa del Mundo algunos altares de San Antonio se convirtieron en un escaparate que mostraba ciertos sentimientos nacionalistas. Tratándose de la inclusión social de negros e indios, el sociólogo Gilberto Freyre dice que *el fútbol brasileño es resultado del híbrido tropical de trabajo, juego y baile*³²⁸. No obstante, este juego de danza y baile, en Brasil pasó a ser tratado, a mediados del siglo pasado, como instrumento ilusorio de inclusión social a partir de la conversión de jugadores en “ídolos”.

Así, como el campeonato mundial siempre acontece en los meses de junio y julio, en año de Mundial de Fútbol se observó una contaminación temática tanto en la producción de las obras/altares como en las decoraciones de las mesas de la merienda en las exposiciones. De esta forma vale todo, oraciones fervorosas a “*Toinho*” o aun la adopción de la Bandera Nacional de Brasil como elemento fundamental de decoración (Figs. 138 y 139) y disfraces.



Fig. 138. Obra/Altar Copa, 2006.
Fotos: Luiz Mario

³²⁸ Gilberto Freyre dice del fútbol que es un híbrido tropical, tecnología europea mezclada con fuerzas psíquicas amerindias y africanas para desviar de la marginalidad a muchos brasileños de status socialmente menos privilegiado (...) es como si fuera una danza, esto por influencia, ciertamente, de los brasileños de sangre africana, (...) ellos son los que tienden a reducir todo a danza –trabajo o juego–, tendencia esa que parece que se hace cada vez más general en Brasil, al mismo tiempo da características a un grupo étnico o regional. FREYRE, Gilberto. (1933). Casa-Grande & Senzala. Rio de Janeiro: Record, 1980: p. 58. <http://cev.org.br/biblioteca/deus-ceu-o-negro-terra-visao-gilberto-freyre-sobre-o-futebol-brasileiro> Consulta: 18-09-09



Fig. 139. Mesas de las Meriendas, 2002.
Fig. 140. Traje de novia para San Antonio.
Phedra Brasil, 2002.
Fotos: Luiz Mario



Dos artistas utilizaron los patrones cromáticos de la bandera brasileña para montar sus trabajos: la artista y diseñadora de moda Phedra Brasil para producir el disfraz de novia para San Antonio (Fig. 140); y la artista Nanci Novais que representó a San Antonio esperando el éxito brasileño en el campeonato (Fig. 141).



Fig. 141. Nanci Novais, 2002. *Pedidos a Santo Antônio*
Fotos: Luiz Mario

Los *mayordomos*, ante todo, debían honrar a algo o a alguien. Con tal finalidad traían piezas de sus familias, para tratar de recrear las mesas que sus madres, abuelas o bisabuelas hacían en el pasado (Figs. 142 y 143). Podían ser desde tejidos de encaje o bordados a mano, hasta objetos utilitarios de vidrio, cristal o porcelana; de metal como plata, estaño, esmalte o hierro forjado; o aun, materiales naturales como fibras, madera, barro. Piezas apropiadas para decorar y servir alimentos líquidos (Fig. 144) o sólidos.



Fig. 142 y 143.
Mesas de las Meriendas, 2001
Fotos: Luiz Mario



Fig. 144.
Luiz Mario, 2006
Pieza para la Obra: "*Lugar Licor*".
Foto: Iraildes Mascarenhas

Como se trataba de personas distintas, no siempre el *noiteiro* conocía al *mayordomo*. Así después de la oración en la obra del primero, era el segundo el que, como anfitrión, hacía las honras junto a los invitados de cada noche. Para servir comida a los niños optábamos por personas o empresas especializadas. En general, eran servidos zumos de frutas naturales, tortas típicas, caramelos y pasteles tradicionales para la ocasión. Cuando la noche era de los mayores, por ejemplo el Grupo de la Tercera Edad, optábamos por la alternativa de elegir una persona que necesitara expandir sus conocimientos gastronómicos para fines solidarios. De este modo, desde el AÑO I quedó establecido que la señora Clarice Costa Freire fuera *mayordomo* en la noche en que el Grupo de la Tercera Edad actuara como *noiteiro*. Así doña Clarice (Fig. 145) fue *mayordomo* desde el AÑO II hasta el AÑO V cuando, algunos días después de su última exposición, falleció. No obstante, quedó en la memoria de todos los sabores del *lelé* de choclo amarillo y el *munguzá* de choclo blanco.



Fig. 145. Luiz Mario, 2008.
Proyecto “Carta ao Tempo”
Fotos: Luiz Mario

En las noches de inauguración, después de que la coral improvisada entonara el último canto –el de despedida– estallaban los cohetes, se bebía licor de *jenipapo* y listo: la comida era servida, la música tocaba y el baile se iniciaba. Cualquier espacio bastaba, y mientras más pequeño y oscuro mejor. Sin embargo, como en la actualidad ya no son esas las únicas estrategias para encontrar el alma gemela, los espacios del baile en las exposiciones no se prepararon para este propósito. Además, sólo implementamos esta tercera parte de la Trecena de San Antonio en el AÑO II de las exposiciones atendiendo a la solicitud del público y a los músicos que llegaban para animar el momento de la merienda.

Algunos visitantes de las exposiciones nos indicaron que también era importante en la Trecena de San Antonio esa antigua tradición en la que, durante el baile, el *noiteiro* sorteaba entre los invitados, además de la donación de los pequeños panes (Fig. 146) para ser conservados en tarros de harina³²⁹, recuerdos de la fiesta para que el afortunado quedara como responsable de divulgar los preceptos religiosos y festivos difundidos por el santo: pequeñas imágenes del santo, flores o suertes de papel, con recaditos dentro, oraciones y otros símbolos de trabajo, amor, obediencia, castidad y pureza.



Fig. 146.
Panes para recipiente de la harina.
Foto: Iraíldes Mascarenhas

³²⁹ Especie de pulpa o harina producida de la mandioca (tubérculo) cruda, rallada e asada en horno rústico que sirve de complemento alimenticio para los brasileños, en lugar del pan español para acompañar las comidas de cuchara.

Así, observamos que los expositores compartían con sus invitados bollos rellenos con alianzas, barriles, dedales, medallas y cruces entre otros elementos (Figs. 147 y 148), y también, al estar en un evento artístico, esculturas, dibujos y pinturas exclusivas, algunas producidas durante el propio periodo de la trecena. En la actualidad, en las fiestas de bodas en Bahia, las novias lanzan al aire, como si fuera el tradicional bouquet de flores, un conjunto de imágenes (pequeños muñecos de tejido y algodón) (Fig. 149) para sus madrinas y amigas solteras. En esas fiestas también son servidos dulces modelados (Fig. 150) a semejanza de la imagen del Santo.



Figs. 147 y 148. *Helena Cunha, 2011. Bolo da Sorte.* Foto: Luiz Mario



Figs. 149 y 150. *Bouquet y Dulce de Santo Antônio.* Foto: desconhecido

4.3. Una posible taxonomía de los altares

Cuando iniciamos el proyecto *Antônio, Tempo, Amor & Tradição* en 1997 teníamos conciencia de la posibilidad de que la exposición fuera una estrategia viable para rescatar la Trecena de San Antonio en Bahía. Aunque no tuviéramos idea del alcance de la acción, lo cierto es que por la respuesta inmediata de los artistas y la afluencia de la población *soteropolitana* al espacio galería en los trece días de la muestra denotaron receptividad a la propuesta. Posiblemente, esto sucedió por el valor histórico y social del propio tema, o aun por el resultado estético/contextual de las obras presentadas.

Aunque los artistas, en su mayoría, no tuvieran la misma expectativa votiva con el santo, como los devotos citados en el apartado anterior, sospechábamos que desde la perspectiva del arte y de la educación podrían contribuir con los propósitos de rescate cultural concebidos por el proyecto. En este sentido Héctor Hugo Palacio Domíngues³³⁰ declaró:

La práctica de la educación es un conjunto de condiciones especiales con las cuales el hombre elabora y transmite su peculiaridad cultural. Si queremos la reconducción del sentido de nuestra historia educativa, con todo, debemos intentar una armonía en el concepto, una unidad en la multiplicidad viva, una dialéctica que propicie un horizonte para valores más vitales, más coherentes con las exigencias de un estado de cosas que se presenta oscuro, fragil y, a veces, equivocado. (...) Enseñar presupone la creencia de que son posibles los cambios; de ahí que el acto de enseñar es

³³⁰ Profesor, Doctor Héctor Hugo Palacio Domíngues, docente del Departamento de Fundamentos da Educação de la Universidade Federal do Ceará – UFC.

constante ejercicio de la facultad humana de criticar. Es preciso criticar, discutir, transformar, en fin, no parar de buscar la razón de ser de nuestra acción educativa. Ese es el problema fundamental de toda educación: educación en el sentido ético, como supremo bien y suma felicidad humana, la búsqueda de lo bueno en contribución a la formación del hombre³³¹.

Siguiendo esos principios educativos, establecimos las condiciones de participación para los montajes expositivos que siguieron: todos tenían que, de alguna manera, haber vivido o conocido la Trecena; no sería necesario presentar un proyecto de la obra que sería producida, pero sí estar comprometido con todas las etapas y las acciones de la exposición; deberían atender a las convocatorias de reuniones y, principalmente, conocer el espacio galería, los planes y las fechas de su ocupación; tenían que divulgar la exposición y estar presentes en su noche de inauguración. Fijadas estas bases, captada la atmósfera del espacio/galería y conocido el tema de cada año, cada artista, individualmente o en grupo, haría su obra a partir de la técnica, estilo o poética en que tuviera interés y dominio.

Sin embargo, la gran mayoría de los involucrados eran profesores y alumnos de la Escuela de Bellas Artes; a ellos se les confiaba el carácter de educar a través del arte y al mismo tiempo adquirir conocimiento a partir de la metodología aplicada en las exposiciones. Finalmente, la metodología, a la que Zamboni se refiere para las investigaciones en artes, acabo por establecerse, aunque en aquella ocasión no tuviéramos tanta conciencia racional como intuitiva. Lo cierto es que los artistas estaban proponiendo puntos de vista sobre la vida del santo y aspectos de las tradiciones bahianas para realizar sus trabajos.

³³¹Diálogo con los Filósofos por Héctor Hugo Palacio Domínguez.
<http://www.dialogocomosfilosofos.com.br/> Consulta: 10-10-2009

Ahora, vividas las exposiciones y siendo su memoria el centro de esta investigación, aparecen algunas dudas sobre que clasificación adoptar para presentar las obras bajo el prisma de un trabajo científico. Como ya existen registros analíticos en varias partes de este trabajo sobre los altares tradicionales de San Antonio, producidos como acción votiva de creyentes no artistas, optamos por valorar especialmente las cuestiones contextuales exploradas por los artistas. Por tanto, tendrían prioridad los trabajos cuyo resultado estético/contextual sea relevante para los propósitos del proyecto, sobre todo las obras directamente asociadas a la historia del santo.

Aunque no exigiéramos un proyecto de la obra que sería expuesta, en lo que atañe a las cuestiones expográficas tomamos en consideración todo lo que afectaba a la preparación de una exposición: el público, el periodo de exposición, el horario de visita, la acústica del espacio, el lenguaje pretendido para la comunicación, los textos, la iluminación, la circulación, la documentación, la divulgación y, sobretodo, la evaluación de los resultados alcanzados y su impacto social. De esta manera, saber si la obra sería un altar o un nicho, si apoyado en la pared o exento, si pendiente y leve o pesado y estático, era de significativa importancia para un buen resultado expográfico.

Surgía otra duda, pues sospechábamos que las propuestas transitarían entre la pintura y la escultura por ser las expresiones más observadas por la historia del arte religiosa. En cierto modo, en lo que se refiere a la escultura, no estábamos del todo equivocados, pues además de que los artistas utilizaron los más diversos materiales para dar forma a la imagen del santo, también se nutrieron con los conceptos formales de construcción de altares o nichos para producir sus obras, elementos estos que, por su sentido constructivo, se revelan propicios para atender directamente al sentido simbólico de colocar el santo por encima de la visión terrena.

Así, con el fin de encontrar un hilo conductor, además del temático, de las obras expuestas en los seis años, optamos inicialmente por reunir en un bloque las obras que establecían un tránsito entre los dos procedimientos artísticos: primero la escultura y después la pintura, ambas con sus posibilidades “expandidas” que, a su vez, sugieren las siguientes preguntas: ¿qué obras estarían en el campo de la escultura?, ¿cuáles serían consideradas únicamente pintura?

4.3.1. Pintura y escultura: entre lo bidimensional y lo tridimensional.

Tanto la pintura como la escultura tratan de mantener activos los diálogos entre materia, forma y función. En algunos casos específicos, la interacción entre ellas provoca resultados casi indefinibles, toda vez que podrían ser relieves escultóricos repletos de tramas, texturas y pintura o, si tomamos el material como punto de partida, resultarían pinturas.

Según Geovana Dantas, que en el año 2000 dio imagen al “milagro de los peces” en su obra estandarte (Fig. 151), y Claus, que en el año 2002 registró iconográficamente el Santo en su cuadro (Fig. 152), sus obras “son pinturas”. Pensamiento también sustentado por la artista Norma Correia que en el año 2001 asoció las figuras en relieve de San Antonio y del Niño Jesús para, a través de la policromía, establecer la relación figura y fondo de su cuadro (Fig. 153).



Fig. 151.
Geovana Dantas 2000.
Milagro de los peces.
Telas, cuerdas y fibras
naturales.
Foto: Luiz Mario



Fig. 152.
Claus, 2002.
Santo Antonio.
Telas, cuerdas y fibras
naturales.
Foto: Luiz Mario



Fig. 153.
Norma Correia, 2001.
Santo Antonio.
Telas, tintas, muñeco,
cuerdas y fibras
naturales.
Foto: Luiz Mario

Sin embargo, aunque los autores hayan clasificado sus trabajos como pinturas, Luiz Fernando Marcondes, en el *Dicionário de Termos Artísticos*³³², podría asociarlos a *escultura policroma (...)* por la manera pictórica, proceso habitual hasta el Renacimiento. (...) *escultura blanda (...)* hecha de materiales flexibles, tales como cuerda, vinilo, goma y tejidos (...) lanzada en la década de 1960, por el artista norteamericano Claes Oldenburg. O todavía la *escultura aplicada: escultura de bulto o de relieve, cuyo revés se fija en una superficie plana*³³³. Posiblemente, esa afirmación estaría de acuerdo con lo que Rosalind Krauss definió como campo expandido³³⁴, ya que entre los años 60 y 70 la “escultura” comenzó a identificarse con montones de fibras sobre el suelo, o maderas serradas de secoya rodadas hasta la galería, o toneladas de tierra extraída del desierto.

³³² MARCONDES, Luiz Fernando Cruz. *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998

³³³ Marcondes, *Ibid.*, p.106 y p. 107

³³⁴ KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Expandido, <http://www.artpublica.com/textos/Krauss01.pdf> Consulta: 15-01-2009

De este modo, aunque por el proceso y por la materia entendamos que esas obras son esculturas, aceptamos los resultados clasificatorios sugeridos por los artistas autores: “son pinturas”. En tanto, ¿cómo definir otras piezas fijadas en las paredes de la galería, ya que ambas utilizan relieve para la forma y la fotografía y/o pintura para generar imágenes?



Figs. 154, 155 y 156. Yumara Pessoa 2002.
Mapas e símbolos, Plano Gráfico, espadas, velas y imagen de *Santo Antônio*.
Foto: Luiz Mario.

La primera, firmada en el año 2002 por Yumara Pessoa, utiliza el mapa impreso de la Bahía de Todos los Santos como soporte base para su intervención pictórica. Velas y una pequeña imagen del santo, cuyo resplandor está formado por pequeñas espadas de *Ogum* en metal fundido (Figs. 154, 155 y 156), complementan la obra. Por la colocación de los elementos tridimensionales podría aproximarse a la forma escultural que determina un nicho, sin embargo por la reacción que la materia base sufre a partir de la proximidad de las velas y del calor y el humo generados por ellas, podría definirse como una pintura en constante mutación en la que gradualmente se altera la imagen.

Este mismo sentido de imagen cambiante, ahora bajo el dominio de la acción del espectador, puede ser observado en la obra presentada por Edsoleda Santos en 1999. Proponiendo un juego de ocultación de la memoria de la ciudad de Salvador, la artista fijó en la pared de la galería una caja de acero en la cual el público, como si de un turista se tratara, podía descubrir a través de un orificio imágenes de lugares normalmente relacionados con él santo. El diálogo táctil del acero frío con la óptica del calor solar de las imágenes establecía una relación simbólica entre la fuerza del *orixá* *Ogum* con San Antonio como “luz del catolicismo”. Según la propia autora, por estas relaciones que se dan en su obra, la clasificaría como escultórica (Fig. 157).

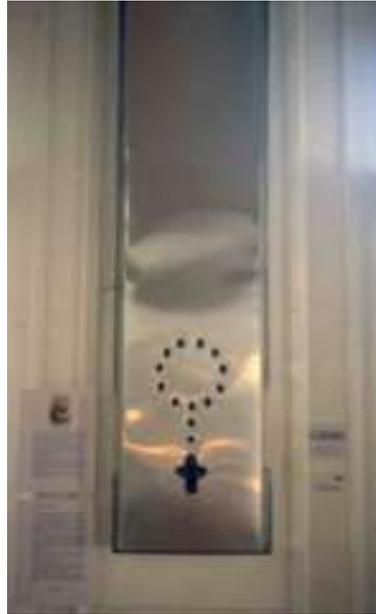


Fig. 157. Edsoleda Santos, 1999. *Caleidoscopio de Santo Antônio*. Postales, fotografías, metacrilato y caja de acero. Foto: Luiz Mario

Afirmación similar a la del artista Eriel Araújo que, en el año 2001, por usar el espejo como material poético, buscaba explorar el movimiento de la gente en el espacio galería y que sirviera de fondo para la silueta del santo en busca del mejor ángulo de visión hasta el punto de que, ya como espectador, se viera reflejado junto al santo (Fig. 158).



Fig. 158. Eriel Araujo, 2001. *Santo Antônio*. Caja de madera, espejo, parafina. Foto: Luiz Mario

El papel, el cartón o la madera, convertidos en cubos o cajas son los materiales más usados para la construcción de los altares de San Antonio. No obstante, esos y otros materiales planos, cuando son doblados, entrelazados, yuxtapuestos o retorcidos también ofrecen una base estructural para otras formas y direcciones que bien podrían aproximarse a la idea de obra conmemorativa. Retomando el pensamiento de Rosalind Krauss:

La escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el cual hay otras posibilidades estructuradas de diferentes maneras. Y hemos conseguido la “autorización” para pensar en esas otras formas. (...) Insistí que el campo expandido de la posmodernidad aparece en un momento específico de la reciente (1978) historia del arte. (...) una escultura es una representación conmemorativa. Se la coloca en un lugar específico y habla una lengua simbólica sobre el significado y uso de tal lugar³³⁵.



Fig. 159. Maria Adair, 2000. *Santo Antônio*.
Manequim, camiseta, tintas, impressão digital.
Foto: Luiz Mario

La pintura y la escultura siguen próximas, por el consenso que en arte todo es posible. Un ejemplo sería la obra de Maria Adair en el año 2000, que revela la imagen impresa de San Antonio como sugestión de uso y existencia de una segunda piel: la camiseta (Fig. 159).

³³⁵ KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Expandido, <http://www.artpublica.com/textos/Krauss01.pdf> Consulta: 15-01-2009

La periodista Suzana Barbosa en *Memórias da Bahia*³³⁶, añade: *cualquier forma bi o tridimensional, sea tela, papel, tejido, hierro, bicicleta, mesa, silla, zapato, plato o taza, sirven de soporte para el arte de Maria Adair, y añade, es monótono pintar sobre papel o lienzo. Vivo en busca de otros soportes*³³⁷.

¿Sería la obra de Maria Adair pintura o escultura?, o bien ¿lo sería por cómo se produce la obra o por el resultado que presenta?

Maria José Justino, que escribe el texto de presentación de la obra *¿Por qué pintura?*³³⁸, recuerda que:

*La pintura propiamente dicha surge en el Renacimiento. Hasta entonces, su existencia es parásita: ella se encuentra en otras artes – escultura, arquitectura y cerámica. Las nuevas técnicas (la pintura al óleo y el caballete, que permitió la transposición) y la teoría de la perspectiva, que después se transformó en una técnica autónoma, son responsables de la importancia que la pintura goza frente a las otras artes en la era moderna. (...) la técnica no es neutra, pero para alcanzar la pintura es preciso alcanzar una poética, es preciso que la pintura esté contaminada de espiritualidad, que la forma sea habitada por un alma. (...) los pintores pasaron a ver con el espíritu sin abandonar la carne; a pintar con los dedos y con el alma. (...) hay mucho que explorar en el mundo de la pintura. Aun las experiencias más arrojadas del arte contemporáneo pasan por la pintura*³³⁹.

Sin embargo si la pintura solamente gana su independencia técnico/estética a partir del Renacimiento, también

³³⁶ BARBOSA, Suzana. *Memórias da Bahia*. Salvador: Correio da Bahia, vol. 11, 2002.

³³⁷ BARBOSA, *Ibdi.*, p. 51

³³⁸ CASTILLO, Regina de Barros Correia (org.) *Por que pintura? / Texto Maria José Justino*, Curitiba: Solar do Rosário, 2009

³³⁹ Castillo, *Ibdi.*, p. 09 y p.19

en este periodo *surgió el concepto de que una escultura debe presentarse desprovista de cualquier pintura, explorando, particularmente la estatuaria y el relieve en piedra, la colaboración del propio material con que es hecha*³⁴⁰. De este modo, separadas la acción pictórica de la escultórica ya en el Renacimiento, y a pesar de la presente transitoriedad de definiciones, se hace necesario presentar algunos trabajos cuya poética estuvo definitivamente centrada en la escultura o en la pintura.

Tomando la materia como la primera referencia, en las exposiciones tuvimos obras hechas de los materiales más emblemáticos. Desde los tradicionales barro, yeso, metal, piedra, madera, que aportan resistencia y durabilidad, como también materiales blandos más sensibles a las inclemencias del tiempo, a ejemplo de telas, papel, fibras, tejidos, plásticos, metacrilatos etcétera. Las obras, por si solas ya indican el *modus operandi* adoptado por los artistas.

De esta manera, trabajando desde sus distintas capacidades técnicas, sea modelando, tallando, esculpiendo, fundiendo, soldando o doblando, observamos desde imágenes dotadas de curvas y pliegues del barroco, como hizo el artista Osmundo Teixeira en el año 1997 (Fig. 160), hasta los relieves en madera esculpida de Sheila Cajazeiras en 1999 (Fig. 161), Anete Lavigne en 2000 (Fig. 132) o la pareja Vânia Bezerra y Sonia Azevêdo también en el año 2000 (Fig. 162).



Fig. 160.
Osmundo Teixeira, 1997.
Santo Antônio em barro.
Foto: Luiz Mario

³⁴⁰ Marcondes, *Op. Cit.*, p. 107



Fig. 161.
Sheila Cajazeiras, 1999
Santo Antônio nos Filhos de Gandi
Madeira e cabaças.
Foto: Luiz Mario



Fig. 162.
Anete Lavigne, 2000
Santo Antônio e caxixis.
Madeira, fitas, peças de barro, rosário, trigo.
Foto: Luiz Mario



Fig. 163.
Vânia Bezerra y Sonia Azevêdo, 2000
Santo Antônio.
Madeira, imagens, vela.
Foto: Luiz Mario

También vimos piezas en metal forjado, como hicieron Zuarte en el año 1999 (Fig. 164) y Áurea Madeira en 2002 (Fig. 165), o incluso nuevos materiales como el acetato que dio forma y protección a los pedidos colgantes de Bia Santos en el año 2000 (Fig. 166).



Fig. 164.
Zuarte, 1999
Alimento de Santo Antônio
Panela.
Foto: Luiz Mario



Fig. 165.
Áurea Madeira, 2002
Santo Antônio
Hierro, madera e tinta.
Foto: Luiz Mario



Fig. 166.
Bia Santos, 2000
Pedidos Colgantes
Tecido bordado y acetato.
Foto: Luiz Mario

Y poéticas tradicionales o revisiones a partir de nuevos materiales y tecnologías, como lo hicieron Nanci Novais con resina de poliéster en 1998 (Fig. 167) y Paulo Pereira en 1999 que, con poliestireno, construyó la fortificación que lleva el nombre del santo (Fig. 168). Tina Pimentel, con un neón sobre una base de hierro, dibujó en el año 2002 la silueta del santo (Fig. 169) representándolo como figura extraída de la cultura popular para juegos infantiles o elemento simbólico de rituales místicos religiosos.



Fig. 167.
Nanci Novais, 1998
Relicário para Antônio
Resina, metal y objetos.
Foto: Luiz Mario



Fig. 168.
Paulo Pereira, 1999.
*Santo Antônio no
Farol da Barra.*
Poliestireno, papel y
imagem.
Foto: Luiz Mario



Fig. 169.
Tinna Pimentel, 2002.
Luz Hierro y luz neón.
Foto: Luiz Mario

Diferente de la condición evolutiva de la escultura, la pintura avanza a pasos más lentos. Posiblemente, por la necesidad de la espontaneidad del trazo, del conocimiento compositivo y, entre otros atributos técnicos perceptivos, del dominio del color, pocos osaron expresarse por esa vertiente plástica. De esa casi ausencia de pinturas, ahora hacemos registro de su número reducido.

El arte de dibujar y pintar requiere un ejercicio constante, es decir, un oficio diario, como nos decía, en encuentros regulares en nuestro atelier, el artista plástico Floriano Teixeira: *Soy un operario de la pintura y en esa condición mantengo mi rutina de dibujar y pintar diariamente. Para mí, arte es profesión y, como tal, es la única fuente de renta para mi sustento y el de mi familia.*

Teixeira es dibujante nato y pintor por la necesidad de colorear con tinta sus dibujos para atender la demanda del mercado del arte bahiano. Así, en el año 1996, por la proximidad de localización de nuestros ateliers, al oír sobre el proyecto de arte que pretendía rescatar la Trecena de San Antonio, Floriano nos invitó a ir a su atelier y allí nos preguntó: *¿Puedo participar en la exposición con este trabajo que acabo de hacer?* En cuanto vimos la pintura en blanco y negro comprendimos la singularidad y la sagacidad de la pregunta. El artista había colocado al Niño Jesús sobre la Biblia, haciendo pipí para alegría y admiración del Antonio barrigón (Fig. 170).



Fig. 170.
Floriano Teixeira, 1996
Santo Antônio e o Menino Jesus.
Dibujo - crayon sobre madera.
Foto: Luiz Mario

Singular y engrandecedor, tanto para nuestro ciclo de exposiciones como para la comunidad académica de la Escuela de Bellas Artes. Inmediatamente se integró al proyecto contribuyendo con más obras—centradas en el mismo espíritu creativo irreverente y pleno de dominio técnico (Fig. 171).

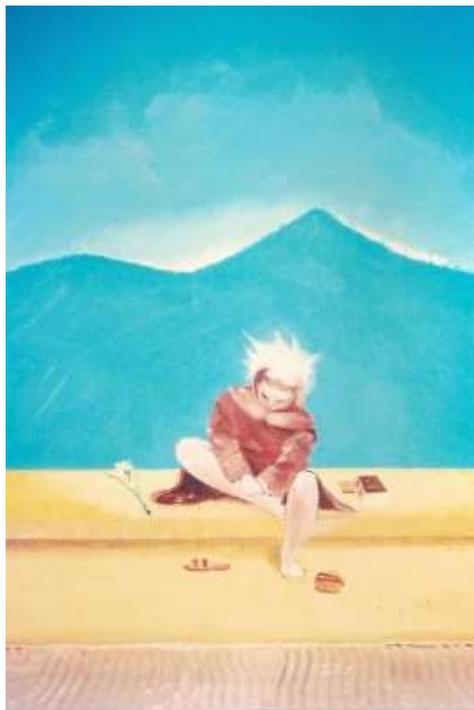


Fig. 171.
Floriano Teixeira, 1998
Santo Antônio em seu caminho
Acrílico sobre madeira.
Foto: Luiz Mario

Siguiendo el camino de la pintura, otros artistas recurrieron a temas de la cultura popular relacionada con la Trecena. El estandarte con la imagen del santo y el niño Jesús, clavado en la puerta de entrada de la hacienda, indicaba que era el día de oración y fiesta (Fig. 172). Ese fue el recuerdo de la tradición que, en el año 1998, reveló la pintora Lúcia Mourão.



Fig. 172
Lucia Mourão, 1998
Estandarte de Santo Antônio
Acrílico sobre Tela.
Foto: Luiz Mario

Para simbolizar los caminos recorridos por el fraile Antonio por los campos de Italia, Mille Genestrete en el año 2002 mezcló tierra, cemento cola y pigmentos. Elementos reales como sandalias de cuero, rosario, clavos y cruz de hierro, en forma de *assemblage*, complementaban su trabajo formado por un conjunto de cinco cuadros (Fig. 173).



Fig. 173.
Mille Genestrete, 2002
Pegadas de Santo Antônio
Acrílico sobre tela e objetos
Foto: Luiz Mario

Edsoleda Santos también recurrió al *assemblage* para incrustar documentos de su memoria entre capas de pintura acrílica (Fig. 174) que, en 2001, integró el año V de las exposiciones. En el año VI (2002) optó por la tridimensionalidad de una caja baúl como soporte, para *colorear lo que estaba aprisionado en su memoria* (Fig. 175).

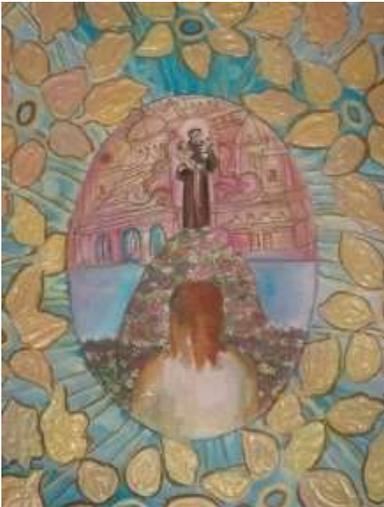


Fig. 174. Edsoleda Santos, 2001
Santo Antônio
Acrílico sobre Tela.
Foto: Luiz Mario

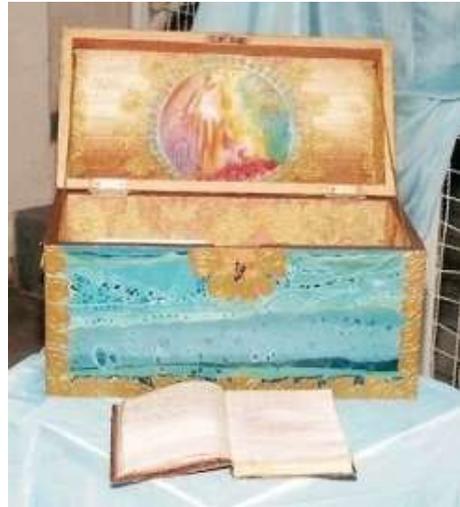


Fig. 175.
Edsoleda Santos, 2002
Memorias de Santo Antônio
Acrílico sobre cajá de madera.
Foto: Luiz Mario

El trazo determinado por incisiones de herramientas especiales en superficies duras se reveló propicio a los grabadores Evandro Sybine, en el año 2002 (Fig. 176), y Terezinha Dumet en el año 2001 (Fig. 177). También valorando el trazo, Manuela Embiruçu utilizó en el año 1998 pigmento metálico (Fig. 178).



Fig. 176. Evandro Sybine, 2002
Menino de Santo Antônio
Grabado sobre papel.
Foto: Luiz Mario



Fig. 177.
Terezinha Dumet, 2001
Pão de Santo Antônio
Grabado sobre lienzo.
Foto: Luiz Mario



Fig. 178.
Mamuela Enbiruçu, 1998
Desenho de Santo Antônio
Acrílico sobre madeira.
Foto: Luiz Mario

Además de los otros ejemplos de escultura y pintura, producidos y expuestos a lo largo de los seis años del proyecto, y ya registrados en apartados anteriores (los que hablan de las actuaciones de los mayores, niños y personas ajenas a los medios artísticos), en términos cuantitativos, la escultura se impone a la pintura.

En nuestro afán de clasificar esta singular producción artística, vale registrar las definiciones estilísticas utilizadas por la población bahiana para los altares. Estas informaciones se fueron recogiendo a medida en que los devotos o artistas iban componiendo sus obras. Según ellos, era así como sus antepasados hacían y clasificaban.

Consideramos como altares clásicos aquellos en los que la parte móvil no está camuflada o escondida por artificios escenográficos, aunque su función primera no sea la religiosa. Así, podemos encontrar desde oratorios y hornacinas de madera noble, como la de jacarandá, caoba o cerezo en estilo colonial y rústico, con piedras de mármol o granito labradas e incrustadas, adornadas con flores naturales, palmeras y bambú, tejidos finos de cambray, tul, lino o terciopelo, hasta objetos de vidrio y metales nobles: vasos, incensarios, antorchas o candelabros de porcelana, cristal, bronce, cobre, latón, acero inoxidable o plata.



Fig. 179. Alfred Brito, 1997
Santo Antônio em Pedrão
Móveis, tecido, flores.
Foto: Luiz Mario

En los altares de Alfred Brito en el año 1997 (Fig. 179) y en compañía de Auxiliadora Lobo (Fig. 200) y Conceição Queirós en 1998 (Fig. 201), Tito Neto en 2000 (Fig. 202), y también Emilia Úanus y Ana Lúcia Brevet de Fontes en 2001 (Fig. 203), se pueden observar estos materiales y los objetos decorativos o funcionales arriba citados.



Fig. 200. Alfred Brito e Auxiliadora Lôbo Santana, 1997
Santo Antônio em Santo Estevão
Móveis, tecido, flores.
Foto: Luiz Mario



Fig. 201. Conceição Queirós, 1998
Santo Antônio na Casa Bella.
Móveis, tecido, objetos e flores
Foto: Luiz Mario



Fig. 202. Tito Neto, 2000
Santo Antônio em São Sebastião do Passé.
Móveis, tecido, objetos, bandeiras e flores.
Foto: Luiz Mario



Fig. 203. Emília Úanus e Ana Lucia B. de Fontes, 2001
Jardim para Santo Antônio
Móveis, tecido, objetos, anjos, plantas e flores.
Foto: Luiz Mario

Centrándonos en las piezas que sustentan el altar, se observa que su producción no estaba ligada directamente al poder socioeconómico de las familias bahianas. Así, sin tomar en cuenta el nivel ni el patrón estético del inmueble, se pueden encontrar piezas y elementos muy diversos y dispares (altares apoyados en piezas clásicas en casas humildes, o altares populares instalados en viviendas amplias). Por supuesto que había que observar cuestiones de herencia, identificación creativa, pérdida del poder adquisitivo, e incluso el paso de las modas. Así, además de los altares clásicos, las intervenciones creativas señalaban dos categorías más: altares clásicos artesanales y altares populares.

Los altares clásicos artesanales serían los producidos a partir del elemento móvil a la vista pero decorados con piezas provenientes de la artesanía o del reciclaje. Estos incorporaban en su composición representaciones de elementos diversos: piedras que recuerdan grutas o cavernas, papeles estampados o rizados que recuerdan a las bordadoras de Portugal, o aquellos que sugieren un cielo con nubes u otro paisaje bucólico. (Fig. 204 y 205).



Fig. 204 y 205 (detalle alto) Adenísia Sena Moreira Oliveira, 2007.
Ladeira do Porto da Lenha nº 17 – Altar de Santo Antônio.
 Caixas, tecido, revestimentos de papel e flores.
 Foto: Lorena Freire

Distinto de los Altares Clásicos, en la confección de los altares populares, la parte del mueble, o cajas que determinan la estructura del altar, no aparece visible,



Fig. 206. Gecira Bacelar, 1998
Santo Antônio em Campo Formoso.
Caixas, fotos, flores de papel e revestimentos.
Foto: Luiz Mario

ya que está cubierta o con tejidos, papeles u otros materiales de revestimiento. También consideramos altares populares, independientemente de su tamaño y forma, otros dos tipos: aquellos que se confeccionan por entero con materiales reciclados; y aquellos en los que el material reciclado se hace notar sólo en las piezas decorativas que lo adornan. Podemos citar como ejemplo el uso de los símbolos celestiales: sol, luna, estrellas, nubes, ángeles y querubines como suceden en las obras altares de Gecira Bacelas en el año 1998 (Fig. 206), Ednete Oliveira Garcia (Figs. 207 y 208) y Auzelice Freitas Dias en 2004 (Fig. 209). O también la presencia de elementos sincréticos, más característicos de la cultura indígena brasileña y de la cultura africana que



pervivían en Bahía o llegaron con la mano de obra esclava.

Figs. 207 y 208 (detalle). Ednete Oliveira Garcia, 2004.
Península de Itapagipe, Salvador, Bahia. *Caixas, plástico, tecido, velas, fitas, objetos e flores.*
Foto: Lorena Freire



Fig. 209 (detalle). Auzelice Freitas Dias, 2004
Península de Itapagipe, Salvador, Bahia.
Caixas, plástico, tecidos, velas, fitas, objetos,
anjos e flores.
 Foto: Lorena Freire

Cualquiera que sea el paisaje natural elegido, las plantas y las flores no pueden ser naturales. Deberán ser confeccionadas artificialmente en tejido o en papel³⁴¹ (Fig. 210). Las más utilizadas son los lirios, para reafirmar la pureza de San Antonio; los claveles, si es un tributo masculino; y las rosas si es femenino. También se usan otras, como margaritas y girasoles. Esta confección de flores de papel es la opción más extendida, posiblemente por el placer y satisfacción que proporciona a los devotos hacerlas con antelación a las celebraciones en honor al santo. Un trabajo de placentera devoción, y también de penitencia. El mismo sentimiento se percibe en las piezas y adornos que complementan el altar: vasijas de barro, madera o yeso, bañadas o pintadas a mano.

³⁴¹[\[https://www.facebook.com/pages/Crie-e-Fa%C3%A7a-Voc%C3%AA-Mesmo/127056710748087?fref=ts\]](https://www.facebook.com/pages/Crie-e-Fa%C3%A7a-Voc%C3%AA-Mesmo/127056710748087?fref=ts) Consulta: 13 -01-2012



Fig. 210. Publicado por *Crie e Faça Você Mesmo*. en lo Facebook

Por la forma y sucesión de los componentes encontrados en los altares exhibidos, percibimos que al intentar trasladar el altar, originariamente situado en los templos católicos, al interior de la casa, se establece un rescate simbólico. Aunque el montador de la obra-altar no sea consciente, está repitiendo una acción ancestral de la humanidad, una acción de aproximación al cielo.

Esta breve clasificación admite, sin duda, otro apartado más que deje abierta la posibilidad de aceptar cualquier material que atienda a las poéticas plurales de los artistas. Vale decir que desde los primeros montajes expositivos, el propio público lo hizo naturalmente para nombrar las obras que, como altares, eran diferentes estéticamente de las que ellos mismos entendían que era una expresión artística religiosa. Así, desde entonces, pasaron a referirse a las obras producidas por artistas, o por estudiantes de arte, como altares contemporáneos.

4.3.2. Las obras Multidisciplinares

Para llegar a lo contemporáneo y, por supuesto a lo multidisciplinar, hay que pasar por lo moderno. En lo que se refiere al Arte y a la Historia, Agnaldo Farias en *Arte Brasileira de Hoje*³⁴² apunta que *Moderno es el nombre de un movimiento con características particulares que nació en Europa, con desdoblamientos en casi todos los países del Occidente, y que entró en crisis a partir de la década de 1950. A partir de ahí, fue substituido por un conjunto de manifestaciones que, cada cual dotada de peculiaridades, y fueron, por no tener un nombre mejor, reunidas bajo la misma etiqueta simple y genérica de arte contemporáneo*³⁴³.

Cristina Freire en su libro *Arte conceitual*³⁴⁴ complementa lo que afirma Farias: *lo que el sentido común entiende por arte es la mayor dificultad que se enfrenta a la comprensión del arte contemporáneo. Una obra de arte, para la mayoría de las personas, es una pintura, un dibujo o una escultura auténtica y única, realizada por un artista singular y genial. Ya en la posmodernidad Krauss revela que las poéticas se sustentan en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio, fotografía, libros, líneas en la pared, espejos o la propia escultura*³⁴⁵. Así, podríamos suponer que casi todo puede ser arte contemporáneo. Luciano Vinosa Simão en el artículo *Da arte: sua condição contemporânea*³⁴⁶, afirma que:

³⁴² FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2009

³⁴³ Farias, *Ibid.*, p.13

³⁴⁴ FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

³⁴⁵ KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. Editorial: Madrid, 2006.

<http://www.artpublica.com/textos/Krauss01.pdf> Consulta:23 – 04 - 2009

³⁴⁶ SIMÃO, Luciano Vinosa, *Da arte: sua condição contemporânea. Arte e Ensaio nº5, Revista do Mestrado da Arte Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – 2º semestre, 1998*

No podemos ser ingenuos y creer que el arte esté dirigido a cualquier público o, todavía que el público esté disponible para asimilar cualquier tipo de arte. (...) Existirán, por lo tanto, tantas artes como públicos diferentes. Según este raciocinio, ser artista y hacer arte significará la inserción de ese sujeto artista y de su arte en un determinado circuito valorativo³⁴⁷.

Siguiendo este pensamiento y conforme a las declaraciones de las personas involucradas y al análisis de las etapas de las exposiciones, no existió un distanciamiento entre artista y espectador, entre autor y público.

Puede decirse que éramos artistas, que buscaban devotos para captar información sobre las tradiciones festivas del santo y, al mismo tiempo, devotos carentes de mayores conocimientos artísticos para aplicar en las acciones votivas.

Para registrar los temas más explorados por los artistas optamos por la siguiente secuencia: memoria, memoria/ciudad, santo casamentero, santo de familia, santo de casa, santo de bolsillo.

Al final de la exposición del AÑO II el espíritu de rescate y memoria ya había contaminado a todas las personas involucradas en el proyecto, en el AÑO III se planteó el tema de la ciudad y, en su secuela, en el AÑO IV, se abordó todo el país como detentor de los valores urbanísticos y naturales de las *Terras Brasileas*³⁴⁸ en el Viejo Mundo.

³⁴⁷ Simão, *Ibid.*, p. 35

³⁴⁸ Nombre de Brasil en algunos mapas de América del Sur en el siglo XVI y como Pero Vaz de Caminha escribió a D. Manuel I, rey de Portugal en el día primeiro de Mayo de 1500.

<http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070114100927AAEkyBf>
Consulta: 13-12-2010

Crear, organizar y coordinar el proyecto tenía el mismo valor que participar en él mismo. O mejor, el deseo de comunicarnos a través del arte nos ayudaba a cargar con el peso de desempeñar estas tareas administrativas. La artista y profesora Nanci Novais fue quien más orientó e incentivó a los alumnos expositores a trabajar el tema de la memoria. En esa dirección, en 2001, la artista utilizó la transparencia del acrílico para dialogar estéticamente con sus santitos enmarcados. Imágenes de origen y autores diversos, reproducidas en pequeña escala, pero unificadas por la plata fundida como referencia a la cincelería mora en Europa (Fig. 211).



Fig. 211. Nanci Novais, 2001
 Memoria Transparente
 Bloque en Acrílico y objetos.
 Foto: Luiz Mario

Para encarnar sus exvotos, en el año 2002, recurrió a bloques de parafina donde incrustar sus recuerdos de infancia de San Antonio (Fig. 212). Este material remite a su propio potencial energético, a la llama de una vela. Cada exvoto, cada imagen consumida por el tiempo, tiene una historia personal e íntima que, solamente el devoto y el santo conocen en su dimensión real.



Fig. 212. Nanci Novais, 2002.
 Memoria en Parafina
 Parafina y objetos.
 Foto: Luiz Mario

Puede parecer redundante seguir aislando obras para analizarlas desde el punto de vista de la memoria, teniendo en cuenta que ella se hace notar en todos los capítulos de este trabajo: desde la historia del santo, el origen de la fiesta en su honor, la creación y montajes de las exposiciones para su rescate, hasta la formación y motivación de todos los que participaron. Pero el propósito es perseguir esa memoria individual, aun dentro de la memoria colectiva, para observar lo íntimo y personal de sus manifestaciones artísticas.

Cuando establecimos que el subtema para el AÑO III sería los 450 años de Fundación de la Ciudad de Salvador, la misma Nanci Novais recurrió a fotos antiguas de las construcciones emblemáticas de la ciudad que llevan el nombre de San Antonio como identidad arquitectónica y funcional. A través de su oratorio (Fig. 213) la artista hace un recorrido histórico por la ciudad para educar a la propia comunidad, toda vez que muchos de estos inmuebles siguen con sus nombres y orígenes desconocidos para la gran mayoría de los bahianos. Esta acción fue secundada por todos los otros artistas, animados por la organización. Todos ellos dirigieron sus miradas y sus poéticas hacia puntos de la ciudad donde San Antonio, por alguna razón, llegó y se quedó. Bajo este prisma, la memoria de la ciudad quedó fijada en la obra de algunos artistas.

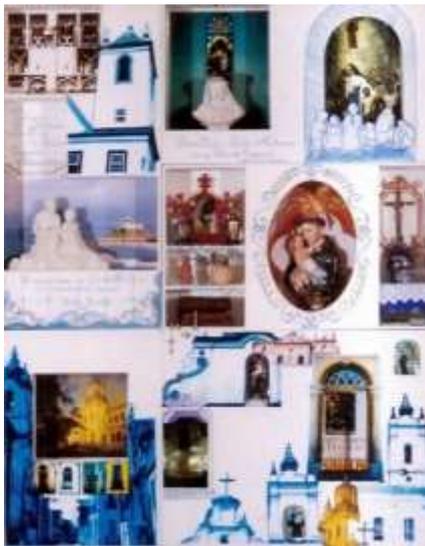


Fig. 213. Nanci Novais, 1999.
Santo Antonio en la ciudad de Salvador
Pintura, fotos y objetos.
Foto: Luiz Mario

Terezinha Dumet recurrió a las rejas de las puertas de las casas antiguas de la ciudad (Fig. 214) y a la silueta de la figura del santo para representar el pan que se da los martes en las calles de la ciudad por las gracias alcanzadas por los devotos. Según la artista *las velas, haciendo contrapunto con la luz neón, nos llevan a la iluminación de las casas de la ciudad antigua y a la desvalorización de los barrios centrales por la explotación comercial*. En ese mismo contexto comercial Luiz Otavio Cabral nos mostró los productos manufacturados en las regiones del *Reconcavo Bahiano*, que son comercializados en la feria de San Joaquin en la playa de Água de Meninos bajo la guardia y bendición de San Antonio (Fig. 215).



Fig. 214.
Terezinha Dumet, 1999.
Sala Memoria de la Ciudad
Madera, acero y objetos.
Foto: Luiz Mario



Fig. 215.
Luiz Otávio Cabral, 1999.
Sala Memoria de la Ciudad
*Esteira, caxixis, plástico e
objetos.*
Foto: Luiz Mario

Con la mirada puesta en el Centro Histórico, Hilda Oliveira buscó una iglesia construida por negros para negros, bajo la bendición de Nuestra Señora del Rosario de los Negros, para componer su obra y revelar otro San Antonio del Catolicismo (Fig. 216). Santo negro canonizado con el nombre de Antonio de Categeró³⁴⁹ que por designio popular pasó a disputar honores con San Antonio todos los martes, en la única misa celebrada en aquel tiempo con ritmos de tambores africanos. Partiendo de esta información la artista utilizó fotos del templo y troncos de árboles para sustentar la imagen de San Antonio.



Fig. 216.
Hilda Oliveira, 1999.
Sala Memoria de la Ciudad
Madeira, velas, fotos, flores e pães.
Foto: Luiz Mario

³⁴⁹ Africano que, como esclavo, fue llevado a Sicilia, Italia, donde murió el 14 de marzo de 1549. En el inicio de su vida religiosa, profesaba la fe en Mahoma, pero su amo lo inició en la fe en Cristo y entró en la Orden Tercera de San Francisco. Por último, optó por una vida contemplativa como el ermitaño en el desierto. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_de_Categer%C3%B3
Consulta: 13-03-2010 <http://www.presenteparahomem.com.br/8-de-janeiro-dia-de-santo-antonio-de-categero/> Consulta: 13-03-2010

Una sábana de lino bordada con hilos de seda mostró otro templo de la Ciudad de Salvador dedicado a San Antonio, no solamente para dar forma a la Iglesia de *Santo Antônio Além do Carmo*, sino, sobre todo, para traer a la luz una leyenda que tuvo al templo como escenario, Bia Santos estableció, a partir de su obra (Fig. 217) tres relaciones contextuales: la primera incidía en la necesidad de preservación del patrimonio inmobiliario cultural bahiano; la segunda, de orden social, apuntaba a la íntima relación santo/devoto a partir del castigo; y la tercera abordaba el tema del casamiento reflejado en el acto de coser la historia como si se estuviera escribiendo una página en blanco. En este caso, bordar como lo hace una novia que cose su propio vestido. Según la artista, la materia concepto de su obra cuenta *la leyenda de un padre que, por no conseguir llevar a cabo el matrimonio de su hija con un pretendiente que la dejó plantada en las escaleras de una iglesia bahiana, puso una imagen de San Antonio en la torre del templo, diciendo al mismo tiempo: "ha de quedarse allí, al calor del sol y la lluvia, hasta que otro marido encuentre para mi hija".*

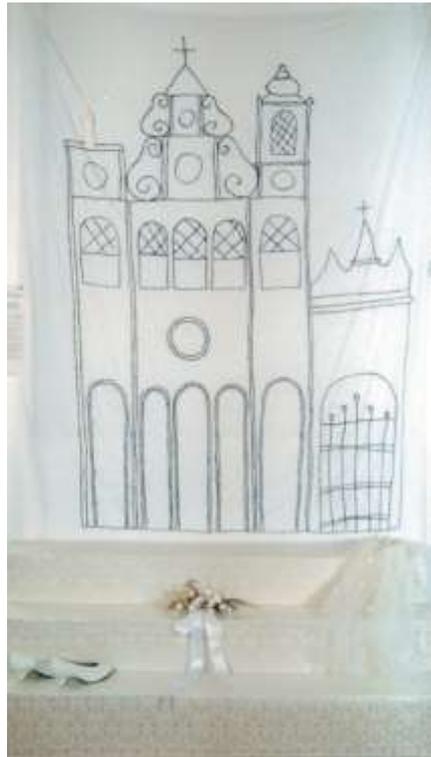


Fig. 217. Bia Santos, 1999.
Sala Memoria de la Ciudad
*Tecido, fitas, flores, madeira e sapatos e
objetos.*
Foto: Luiz Mario

La profesora de la Escuela de Bellas Artes de la UFBA y autora de la obra *Do Laço ao Traço: a mulher artista em Salvador, 1900-1945*³⁵⁰, Célia Gomes, observando el gran número de obras que trataban el tema del matrimonio, escribió el siguiente texto:

Antonio, el santo que casa. Antonio, el santo Amigo de las jóvenes, conquistador de enamorados, cazador de marido, casamentero y mucho más.

Muchos títulos, casi todos ligados a las mujeres; a su necesidad primera –casarse. Casi todos ligados a su supervivencia, a su condición de alguien que necesita del otro, de aquel otro que salvará su vida –el marido. Este es el pensamiento que atravesó siglos. Cuando los pactos familiares no resultaban, los intereses económicos fallaban y las promesas no eran cumplidas, se recurría al Santo de las causas pedidas, el santo casamentero, (...) reverenciado en los oratorios familiares, en las capillas de los campos, en las iglesias de la ciudad. La misma invocación –un marido para aquella “desprotegida”. Los tiempos mudaron y el San Antonio del pasado, el santo machista, mudó. Él ayuda a cualquiera, sin escoger género. Vivimos hoy el momento de búsqueda para encontrar el punto de equilibrio entre los valores masculinos y femeninos. Es un nuevo paradigma que se ve en las relaciones hombre/mujer. Mudanza que debe consolidarse con un pensamiento más profundo e integrador, que traiga una calidad de realización y felicidad personal y colectiva. (...) Que San Antonio continúe siendo taumaturgo, (...) Que nos de el discernimiento para saber que “diferencia no es deficiencia”, lo que importa es el encuentro del hombre con la mujer³⁵¹

³⁵⁰ GOMES, Célia Maria Barreto. *Do laço ao traço: a mulher artista em Salvador, 1900-1945*, Salvador: EDUFBA, 2007.

³⁵¹ Gomes, *Ibid.*, p. 42

Célia Gomes sintetiza en esas líneas una reflexión que apunta a las relaciones de género como a los atributos que convirtieron al Antonio franciscano en el santo casamentero.

Revelar la estructura que da forma al altar y utilizar las flores de papel como símbolo de la penitencia por los pecados confesados delante del santo, fueron las principales directrices de Marília Summer y Fátima Moraes para concebir su obra (Fig. 218). Era realmente lo opuesto del altar que hacían sus antepasados. Altar despojado de atavíos, montado a partir de cajas para fruta. Velas, lirios y una pareja de novios remitían a una tarta de boda sobre la cual el majestuoso santo contemplaba a todos.



Fig. 218. Marília Summer y Fátima Moraes, 1999.

Santo Antônio.

Fitas, foto, flores de papel, caixas de madeira e sapatos e objetos.

Foto: Luiz Mario

Sheila Cajazeira guardó todos los pedidos depositados por el público en su obra en el año 1999 y en el 2000 los colocó en papeles de caramelos y confeccionó su vestido de novia (Fig. 219), pedazo por pedazo, con los más íntimos deseos de soñar y ser feliz. Según la artista, la obra la hizo retroceder cincuenta años cuando, de niña, jugaba con muñecas, haciéndoles vestidos y soñando con el día de su propio casamiento, igual que tantas otras niñas de su época. *Para mí, el arte es eso: volver al pasado para encontrar el placer de soñar.* Agnaldo Farias estudió los principales artistas brasileños presentes en las bienales de São Paulo y constató que, *salvo algunas excepciones, el arte contemporáneo no es prerrogativa de gente joven. Porque los jóvenes artistas poseen trayectorias de inicio irregular, incapaces de proponer un conjunto de problemas y enigmas consistentes*³⁵², puede decirse que Sheila disfrutaba de la madurez artística, no sólo por el tiempo recorrido sino, sobre todo, por el resultado de los trabajos realizados para las exposiciones de San Antonio.



Fig. 219. Sheila Cajazeiras, 1999.
Vestido de Noiva, papel, madeira e sapatos.
Foto: Luiz Mario

³⁵² Farias, *Op. Cit.*, p.13

El aspecto inquietante de la estética del matrimonio, como cuestionable deseo femenino de protección, fue la opción de varios artistas para abordar la religiosidad relacionada con el santo. Fátima Fontenele, diseñadora de interiores, reunió algunos objetos simbólicos para elaborar su trabajo (Fig. 220). Desplazó un fragmento de una antigua columna clásica de iglesia, colocó la imagen del santo perteneciente a su familia y al lado una vela encendida. Rodeando el conjunto, a medio camino entre ocultar la realidad o revelar el sueño, un velo blanco simbolizaba la pureza implícita al matrimonio.



Fig. 220. Fátima Fontenele, 2000
Santo Antônio
Madeira policromada, Santo, tecido y vela.
Foto: Luiz Mario

Si en varias oportunidades la exposición sirvió como sutil plataforma para que el público se manifestara sobre las concesiones del santo con el matrimonio, fueran propias, de sus parientes o conocidos, en el AÑO IV ese pretexto fue mucho más explícito, sobre todo a partir de la investigación personal de una artista, que entonces cursaba la Maestría en Artes, dirigida a la comunidad homosexual, y específicamente a la figura del travestí.

La obra de la artista Virginia Medeiros³⁵³ planteaba un pacto de libre aceptación de género ante la diversidad e intolerancia social. Sin duda, para los desavisados la imagen de San Antonio travestido como una novia *Drag Queen* propició una interpretación de falta de respeto al santo y, por consiguiente a la religión católica. Con todo, siguiendo la propuesta de la autora, podía interpretarse inicialmente como el deseo de casamiento característico del universo femenino, pero también como el del encuentro de personas del mismo sexo en busca de la felicidad:

El sueño de la boda, del Príncipe encantado, la Cenicienta, impregna el universo gay. Y el santo travestido hace referencia al deseo de matrimonio de una novia atípica – el travestí. Esa fiesta es una situación por lo menos discordante, ya que el travestí es discriminado en la comunidad religiosa cristiana, siendo calificado como persona que va en oposición con la naturaleza. Y, a pesar de su estado ante la iglesia, se encuentra absorbido por los ideales cristianos.

³⁵³ <http://lattes.cnpq.br/5310823744331129> Consulta: 12-09-2010

El efecto *kitsch* es notorio: cisnes de porcelana sobre un espejo, peluca *pink*, plumas, etcétera. Pero, Francisco Juanes Ramos³⁵⁴ señala que el personaje *Drag Queen*, por su condición marginal, a los ojos de Deus tiene *alto valor sacrificial, al igual que lo fueron los cristianos de los primeros tiempos*³⁵⁵. La obra (Fig. 221) acabó por generar polémica entre el público visitante de la muestra en el año 2000, posiblemente por suscitar el debate sobre la condición gay al amparo de un tema religioso o militar, y con el agravante de que la ocupación artística se daba en una fortaleza bajo la tutela de la Marina de Brasil. Dada la polémica y el sentimiento de provocación experimentado por el público,



Fig. 221. Virginia Medeiros, 2000
Santo Antônio
Madeira, fotos, plumas, tecido e objetos.
Foto: Luiz Mario

tuvimos que intervenir ante la ira de los devotos de San Antonio, preguntándoles: ¿es esta obra diferente de las íntimas y tradicionales profanaciones de la imagen del santo para atender, a través del chantaje, los pedidos que le son dirigidos? Aunque la respuesta no fuera verbalizada de inmediato, la libre propuesta creativa de la artista sirvió como una invitación reflexiva al derecho fundamental de la búsqueda de la felicidad, con independencia de la opción sexual adoptada.

³⁵⁴ RAMOS, Francisco Juanes. *La Pervivencia del culto al falo en las representaciones pictóricas de Jesucristo*. Valencia: Tesis Doutoral – Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos – UPV., 2011.

³⁵⁵ Joanes Ramos, *Op. Cit.*, p. 433

También recurriendo al santo como patrono de los pedidos de amor, la artista Rebeca Martinez Pinheiro, lejos de confeccionar un altar tradicional, convirtió su coche en el propio objeto relicario para rogar a San Antonio que el artista Paulo Neris, su enamorado, se decidiera a contraer el tan deseado matrimonio con ella. Así colocó en su *fusca*³⁵⁶ (Fig. 222) el siguiente letrero: *Santo Antonio, Santo Antonio meu, esse fusca é colorido para Paulinho casar com eu*³⁵⁷. Además del valor estético formal del coche (fusca) de la pareja de artistas, la propia historia del automóvil le otorgaba valor como pieza de coleccionistas. El modelo llegó a Brasil el 23 de marzo de 1953, cuando la empresa alemana Volkswagen inauguró su primera filial, convirtiéndolo en el coche más popular del país. Por toda esa atmósfera nostálgica y romántica, artistas de otros países también lo han convertido en tema motivo de sus obras. Un ejemplo es la escultura. *El Vocho*³⁵⁸ (Fig. 223), de Margarita Cabrera y presentada, entre otros centros culturales, en el *Museo Alameda de la ciudad de San Antonio – México*, en la exposición retrospectiva del *Arte Chicano*³⁵⁹.

³⁵⁶ Durante estos 60 años de vida, el Fusca - o Sedan Volkswagen - fue el primer modelo fabricado y el coche más vendido en el mundo hasta 1972. El último modelo fue producido en México en 2003.

³⁵⁷ San Antonio, San Antonio mío, este coche es colorido para que Paulinho se case conmigo.

³⁵⁸ <http://suenamexico.com/wp-content/gallery/exposicion-phanton-sightings/Cabrera.Vocho.label.jpg> Consulta: 12-04-2010

³⁵⁹ Apreciada por unos y rechazada por otros la cultura chicana posee una entidad bastante más importante de lo que muchos han querido asumir. Su arraigo a lo mexicano, en el marco de su asociación y desarrollo en el mundo anglosajón, le ha permitido contar en todo momento con muchos adeptos, sobre todo si se tiene en cuenta el importantísimo nivel de inmigración mexicana que ha tenido Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX. (...) En los primeros tiempos el arte chicano fue eminentemente figurativo, dada su adscripción al muralismo, pero poco a poco amplió sus horizontes e intereses; así, no sólo lo social, cultural y político eran su principal centro de atención. La fuerza del simbolismo y el imaginario mexicano, en el que indefectiblemente también están presentes elementos coloniales, han constituido aspectos bastante reconocibles del arte chicano.

[<http://www.chicano.ucla.edu/center/documents/PhantomSightings-SuenaMexico-3-19-10.pdf>] Consulta: 13-03-2010



Fig. 222. Rebeca Martinez Pinheiro, 2002.
Santo Antônio e o Fusca Automóvel e papel.
Foto: Luiz Mario



Margarita Cabrera
Vocho (Yellow), 2004
Vinyl, batting, thread and car parts
80 x 72 x 78 in. (152.4 x 182.9 x 198.1 cm)
William J. Holin Collection, Chicago
© Margarita Cabrera
Photo courtesy of Sara Meltzer Gallery

Fig. 223.

Aunque sean poéticas diferentes, según lo publicado por la prensa en su exposición en el *Museo del Barrio de Nueva York*³⁶⁰, el sentido de apropiación de la memoria

³⁶⁰ "Esta exhibición intenta mostrar la variedad de estilos de esta nueva generación de artistas, que han desarrollado su trabajo dos décadas después de haber surgido lo que se conoce como el movimiento chicano, en la histórica década de 1960 de luchas por derechos civiles", comentó el comisario Chon

afectiva impregnada en objetos de lo cotidiano puede llamar la atención sobre las crisis sociales que afectan a diversas culturas en la actualidad. Sea *El Vocho* o *O Fusca*, ambos fueron coches/objetos descontextualizados para ser convertidos en obras de arte.

Según los devotos, San Antonio es rápido, es santo que atiende los pedidos que le son hechos con fe. Por eso mismo, algunas no confían en la calidad de los casamientos que consigue. Prefieren a San José que es quien da un buen marido. No obstante, la mayoría declaró en las exposiciones que se casó a través de su concesión. Volviendo a los propósitos de Rebeca Martínez, en 2010 nos confesó: *nos casamos en 2004 y hoy tenemos un hijo de siete años.*

En el AÑO III reservamos una pared con aproximadamente 16 m² del Solar Sofia Costa Pinto para que Viga Gordilho³⁶¹ realizara su obra/instalación titulada *Cantos dos pedidos*. La obra disponía algunas escaleras azules y, encima de ellas, cajas de acrílico, listas para recibir pedidos específicos para los siguientes temas: paz, casa, salud, trabajo, educación y, entre otros, amor (Fig. 224). Bolsas de plástico con harina y pan de San Antonio servían de soporte contextual a la obra, como la artista registró en su libro *Cantos Contos Contas*³⁶²;

Noriega. "Recordó que durante los '60 y '70 un grupo de artistas mexicanos en EEUU expresó a través de su arte las condiciones en que vivía esa comunidad, de sus frustraciones. (...) Eran temas que les afectaban", dijo durante la presentación a la prensa en Nueva York, último destino de la muestra. <http://www.pontealdia.com/estados-unidos/artistas-chicanos-en-el-museo-del-barrio-de-ny.html> Consulta: 12-04-2010

³⁶¹ Maria Virginia Gordilho Martins - VigaGordilho. Graduada em Desenho e Plástica EBA-UFBA Universidade Federal da Bahia (1972-1975) ; Maestre em Artes EBA/UFBA (1993-1995) y Doctora en Artes por la ECA-Escola de Comunicações em Artes-USP Universidade de São Paulo (2000-2003). Profesora del Departamento I - História da Arte e Pintura, del Curso de Especialización en Arte Educación EBA/UFBA e del PPGAV-Programa de PosGraduación en Artes Visuales. Última actualización del currículo en 27/02/2011.[<http://lattes.cnpq.br/9373752051792705>] Consulta: 19-02-2011

³⁶² GORDILHO, Viga, *Cantos Contos Contas*. Salvador: P555 Edições, 2004.

Los caminos (...) estaban trenzados y trazados: bucear en la memoria contenida en las aguas como un lugar de paso, buscar analogías con símbolos sagrados y profanos que me inquietasen como una referencia a los iconos de la formación cultural brasileña y con la presencia de la proximidad física de las etnias. Buscar el rastro y las huellas, escapando de la ilustración, de lo obvio, de lo folklórico, de las convenciones, para reflexionar esencialmente mi percepción particular³⁶³.



Fig. 224. Viga Gordilho, 1999.
Canto dos Pedidos
 Madeira, plástico, flores, velas, objetos e papel.
 Foto: viga Gordilho

³⁶³ Gordillo, *Ibid.*, p.37

Utilizando la materia en el mismo sentido vimos aparecer en las exposiciones los siguientes artefactos: el Disco Volador, producido por Isabel Mascelane en el año 2000 (Fig. 225) a partir de una brújula náutica, perteneciente al acervo del Museo Náutico da Bahia, que según la artista su *función era la de orientar una posible comunicación del santo con seres extraterrestres*; el cilindro transparente –vacío de materialidad a no ser la del aire– creado por Eriel Araujo en el mismo año (Fig. 226); o aun la caja con cascadas de *medidas* –cintas de color azul con el nombre del santo impreso– de Manuela Embiruçu en el año 2002 para que cada devoto la fuera vaciando como quien ayuda a las aguas a seguir su curso (Fig. 227); también la tinaja de cerámica utilizada como nicho por Cibele Santana en 2001 (Fig. 228) que revelaba los chantajes impuestos a las imágenes del santo para que atienda los pedidos; y la calabaza rudimentaria (Fig. 229) creada por Suzana Luci en 1999, que en Bahía tiene dos funciones: recipiente para el agua o elemento de propagación sonora usado para acompañar la danza/lucha africana denominada *capoeira*³⁶⁴.



Fig. 225.
Isabel Mascelane, 2000
Santo Antônio
Ferro, cristal, bonecos e objetos.
Foto: Luiz Mario

³⁶⁴ Arte marcial brasileño de origen africano que combina facetas de baile, música y acrobacias, así como expresión corporal. Fue desarrollado en Brasil por descendientes africanos con influencias indígenas, probablemente a principios en el siglo XVI.

[<http://es.wikipedia.org/wiki/Capoeira>] Consulta: 13-04-2013



Fig. 226.
Ariel Araujo, 2000
Capsula
Acrílico e metal.
Foto: Luiz Mario



Fig. 227.
Manuela Embiruçu,
2002
*Santo Antônio e
suas fitinhas*
Fitas, acrílico e
madeira.
Foto: Luiz Mario



Fig. 228. Cibele Santana, 2002
Castigo a Santo Antônio
Pote de Barro, imagem de gesso, e
cizal.
Foto: Luiz Mario



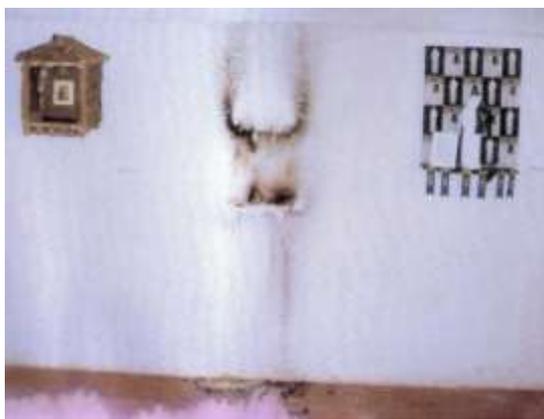
Fig. 229. Suzana Luci, 2002
Nicho para Santo Antônio
Cabaça, imagem e fitas.
Foto: Luiz Mario

Cuando se trabaja con materiales de fácil combustión, el fuego puede hacerse notar más allá de la luz de las velas o la brasa del incensario. En dos ocasiones faltó poco para que los espacios que abrigan las exposiciones no fueran consumidos por este elemento. En 1999, un pebetero de lata, prendido durante doce



Fig. 230. Sinistro en el Solar Sofia Costa Pinto, 1999. Foto: Nanci Novais

horas, dejó la marca en el suelo del Solar Sofia Costa Pinto (Fig. 230) viniendo a apagarse solamente en los cimientos de piedra del sótano. En 2002 ya no fue la brasa del pebetero, sino el propio pan el que se convirtió en ascua, como se ve en las fotografías (antes y después) de la obra/nicho creada por Fabiana Santana. Días después de acabada la exposición del AÑO VI, sin que nadie se diera cuenta de una vela que continuaba ardiendo, la obra se incendió, dejando solamente las marcas/registro en la pared del espacio expositivo (Fig. 231 y 232).



Figs. 231 y 232. Obra/Nicho, Fabiana Santana, 2002. Sinistro en el *Atelier Luiz Mario*, 2002. Foto: Nanci Novais.

Diana Tourinho³⁶⁵, Ligia Aguiar y Flavia Rosa³⁶⁶ también usaron los panes benditos para componer sus obras/altares en homenaje al santo en los dos primeros años de montaje. Si en el AÑO I los panes colgaban del techo como lluvia de bendiciones (Figs. 233 y 234), en el AÑO II estaban dispuestas en bolsas para que fueran llevados más fácilmente por el público, acompañados de santitos reproducidos que también colgaban del techo (Fig. 235).



Fig. 233. Diana Tourinho, Ligia Aguiar y Flávia Rosa Garcia, 1997.

Pães, velas, madeira, imagens do santo.

Fotos: Luiz Mario

³⁶⁵ Diana Sepúlveda Tourinho, es graduada en Comunicação por la Universidade Federal da Bahia (1971) y profesora de la Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia. Tiene experiencia en la área de Artes y Artes Gráficas, actuando principalmente en los siguientes temas: licenciatura, académica, artes plástica, dibujo industrial e artes gráficas.

<http://lattes.cnpq.br/8300449302131877>

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do> Consulta: 13-03-2010

³⁶⁶ Flavia Goulart Mota Garcia Rosa, *Professora da Escola de Belas Artes* y Directora de la Editora Universidade Federal da Bahia. Experta en la área de comunicación científica y edtoración universitaria, cultural y design grafico editorial. <http://lattes.cnpq.br/7537077209873962> Consulta 20-03-2010



Fig. 234. Diana Tourinho, Ligia Aguiar y Flávia Rosa Garcia, 1997. *Pães, velas, madeira, imagens do santo.*

Fotos: Luiz Mario

Las tres artistas ya tenían experiencia con la Trecena de San Antonio. La tradición ya estaba incorporada a los hábitos religiosos de sus familias, y además poseían una imagen de más de cien años, lo que llamamos el santo de familia. Un objeto tan preciado requería que fueran tomados todos los cuidados en la exposición, amarrar la imagen y vigilancia visual constante, tanto por los expositores como por los monitores, para no perder el santo “por el amigo de lo ajeno”. Así, aun sabiendo los riesgos que envuelven la tradición, en lo que se refiere al robo del santo o del Niño Jesús que lleva en los brazos, las artistas no vacilaron en entronarlo en sus obras/altares en el espacio galería. Diana Tourinho declaró: *Participar de la exposición fue un regalo de San Antonio. Fui invitada por la profesora Nanci Novais y de pronto acepté involucrando a Ligia, mi madre, y Flavia. Era la oportunidad de revivir una tradición familiar. Al igual que mi familia, la de Ligia Aguiar también hacia la trecena de San Antonio con todas las tradiciones. Armar el altar es una tarea en la que participaba*

toda la familia. Como eran 13 noches, la decoración cambiaba cada día. El dueño de la noche llevaba la comida, las velas, los juguetes y los petardos para el final del canto. Tenía el libro de canciones y el libro de oraciones. La oración principal era leída por el titular de la noche. Mi madre decía que en la casa de mi abuela las canciones de alabanza al santo eran acompañadas por instrumentos de cuerda (guitarra y banjo). La imagen de San Antonio, mi abuela se la pasó a mi madre y yo la tengo con mayor cariño. Es una imagen de más de cien años. Alabar a San Antonio es un regalo de Dios.



Fig. 235. Diana Tourinho, Ligia Aguiar y Flávia Rosa Garcia, 1998.
Pães, velas, madeira, imagens do santo, cristal y papel..
 Fotos: Luiz Mario

Pero, si la secuencia de la tradición era montar el altar, rezar la trecena, conseguir matrimonio y cuidar la imagen del santo para que protegiese la casa y la familia, había que tener más de una representación imaginaria del santo para atender todos estos frentes. El hecho de que muchos devotos tengan la costumbre de llevar al santo a pasear o de viaje para sentirse protegidos evidencia esta necesidad.

Clara Barros, Teresina Lima y Pureza Rolemberg Amorin, montaron su obra en el año 2001 bajo este prisma (Fig. 236). La imagen que expusieron *perteneció a una familia bahiana del siglo XIX y en los años 40 se la regalaron a un pariente que había ingresado en la Marina brasileña. Éste la llevaba en todos los viajes al litoral brasileño dentro de la maleta que sirvió de oratorio para la obra.*



Fig. 236. Clara Barros, Teresina Lima y Pureza Rolemberg Amorin, 2001
Bagagem, Mala, fotos, flores e imagem do santo.
Fotos: Luiz Mario

Por cierto, atendiendo al sentido educativo de las exposiciones, las artistas revelaron que *las primeras miniaturas habían sido hechas por esclavos africanos localizados en el Vale do Paraíba, pues allí habían pinos – madera equivalente al ébano africano que servían, con sus nudos resinosos, para la fabricación de pequeños amuletos tallados, en general imágenes de San Antonio y Nuestra Señora, equiparados a Ogum y Yemanjá como dioses africanos*. La historiadora Maria Helena Flexor afirma que *los devotos de San Antonio lo traen en el pecho, en los bolsillos, en las carteras, en pulseras, en cadenas, en medallas en los breves³⁶⁷ y, antiguamente, hasta en las monturas de los caballeros³⁶⁸*. Así, si antiguamente existía un interés por reproducciones de la imaginería del santo en escalas



Fig. 237. (Imagen del Santo fundido en metal). Fotos: Luiz Mario.

reducidas, es posible que, antes de las reproducciones en serie, los artesanos resolvieran esa necesidad votiva haciendo miniaturas, también conocidas como santo de bolsillo (Figs. 237, 238 y 239) Actualmente, con la industria y la tecnología cada vez más sofisticadas, son muchas las opciones de conseguir imágenes de San Antonio en pequeñísimas escalas y en los materiales más exóticos.

³⁶⁷ Insignias y medallas regaladas a soldados de la *Marinha do Brasil* en honor a su actuación en combate. <http://colecoes.mercadolivre.com.br/insignias-medalhas/brev%C3%AA-mergulhador-de-combate-da-marinha>. Consulta 13-03-2014.

³⁶⁸ Flexor, *Op. Cit.*, p.151



Fig. 238 (San Antonio esculpido en lápiz grafito)
Fotos: Luiz Mario.



Fig. 239. (Imagen de San Antonio esculpida en palito de fósforo)

Atraídos por las miniaturas, otros artistas las utilizaron como complemento a sus trabajos, como los arte/educadores del Colegio Marista que, en el año 2002, para valorizar la individualidad creativa dentro de lo colectivo, adoptaron como propuesta para la participación de sus alumnos, la producción de andas y nichos en formatos reducidos (Figs. 240 y 241). Cabe también referir las *Gotas Divinas* (Fig. 242), creadas por Dinorah Oliveira como medicina para invitar a todos a la fe en Santo Antonio.



Figs. 240 y 241. *Colégio Marista*, 2003.
Foto: Lorena Freire

Posiblemente, como resume Farias, *alcanzamos el punto donde la “contemporaneidad” nace como respuesta al agotamiento de ese ensimismamiento del arte*³⁶⁹, con las modalidades canónicas –pintura y escultura– explorando e investigando sus naturalezas hasta darse la vuelta a sí mismas.



Fig. 242. Dinorah Oliveira, 2011
Gotas Divinas.
Frasco de Remédio conta gotas e Santo Antônio esculpido em palito.
Fotos: Luiz Mario

³⁶⁹ Farias, *Op. Cit.*, p.16

4.4. Más allá del proyecto *Antônio! Tempo, Amor & Tradição*

4.4.1. La repercusión de las exposiciones en la cultura *baiana*

Después de descubrir la Trecena de San Antonio en los años 90 nos dimos cuenta de que se trataba de una práctica aislada de las demás fiestas religiosas católicas, tanto de las fiestas de invierno, como de las de verano, tanto cuantitativa como cualitativamente. En Brasil las fiestas de invierno están concentradas en el mes de junio, por eso se las conoce como fiestas juninas. En contrapartida, las de verano acaban por transmitir una idea de fiesta continua. Una vez que en diciembre comienza la primera y, dependiendo del año, la última acontece en los diez primeros días de marzo. Se consideran como fiestas de calle por ser extensión de las celebraciones de dentro de la casa o de la iglesia. Lo público y lo privado permanecen separados por frágiles fronteras en la estación del año que, para aliviarse del calor, la frescura del aire tropical sirve como invitación para colocar la silla en la puerta o acostarse sobre el césped para ver pasar el tiempo.

Con esta breve síntesis del sentido festivo bahiano, percibimos cuán equivocados estábamos, pues lo que diferenciaba la fiesta de San Antonio de las demás no era valores cuantitativos, ni mucho menos la devoción intrínseca. La diferencia radicaba, única y exclusivamente, en que la fiesta acontecía dentro de la casa, como viene revelando este trabajo. De las Trecenas practicadas dentro de las casas, sabíamos que eran muchas. De las fiestas en homenaje a San Antonio en plazas públicas se celebraban solamente en

las ciudades que lo tenían como patrono y que poseían iglesia consagrada al santo. Sin embargo, sobre la fiesta como motivo de confraternización en ambientes de trabajo, en tiendas, oficinas o industrias, solamente una era anterior a la exposición *Antonio! Tempo Amor & Tradição*. Se trataba de la que tenía lugar en el Instituto Mauá, una especie de tienda/oficina gubernamental de representación de la artesanía de las ciudades y pueblos del Estado de Bahía. Esta información nos llegó a través de Dinorah Oliveira³⁷⁰, en 1997 (AÑO I) cuando participó como invitada para integrar el grupo de devotos expositores. Desde entonces es muy posible que la comunidad artística de la Escuela de Bellas Artes haya influenciado a otros artistas y a otras comunidades a revivir el espíritu barroco a partir de los estímulos visuales, auditivos, táctiles y gustativos explorados por la exposición *Antonio! Tempo Amor & Tradição*.

En este sentido, tenemos claro que el santo tiene la confianza y la simpatía de los bahianos desde hace mucho tiempo. Pero, hablando de tiempo, debíamos preguntarnos: ¿qué lapso de tiempo sería necesario para analizar el efecto multiplicador de las exposiciones que montamos?

El último montaje colectivo que analizamos de la exposición *Antonio! Tempo Amor & Tradição* fue el de 2002. En aquel año, dada la importancia del tema y la visibilidad y difusión de la acción artística, tuvimos la certeza de que los propósitos de rescate de la tradición, gestados siete años antes, ya eran una realidad, que ya estaban consolidándose en el escenario cultural bahiano. De hecho, todos los medios de comunicación daban noticias de acciones similares a las nuestras en el mes de junio de cada año, y no solamente las ocurridas en las ciudades del Estado de Bahía.

³⁷⁰ <http://senhoradaspequenascoisas.blogspot.com/2010/06/rezas-e-casos-de-sto-antonio.html> Consulta: 10-01-2011

También fue noticia que habíamos llegado a los estados vecinos.

En el AÑO I (1997) la exposición presentó al público trece obras producidas por trece personas. En el AÑO VI (2002), alcanzamos, aproximadamente, la cifra de cincuenta obras, resultantes de la creación y el trabajo de ciento cincuenta personas. De acuerdo con nuestra política, solamente los artistas podían seguir participando en los años siguientes, pues el objetivo de su participación era asimilar, aprender y producir para comunicarse. Sin embargo los devotos eran invitados cada año a una única participación. Estas personas, aunque no fueran artistas, siempre tenían mucho que ofrecer, y todos ellos tuvieron la certeza de la validez de sus trabajos y acciones. De este modo, el espíritu de reactualización religiosa los motivó a seguir expresándose artísticamente cada año dentro o fuera de las exposiciones.

Las personas que eran devotas pero no tenían formación artística volvieron a abrir sus casas, como lo hacían sus antepasados para alabar al santo. Del mismo modo, los artistas, que en su gran mayoría no tenían esta costumbre religiosa/festiva, comenzaron también a abrir sus casas igual que los devotos, adoptando diferentes estrategias, bien haciendo el *Tríduo*³⁷¹, bien la Trecena de San Antonio. En general son doce noches de oraciones íntimas y una en especial acompañada de fiesta para los amigos. Así proceden el diseñador de interiores Alfred Brito, la pintora Edsoleda Santos y, entre otros nombres, las ceramistas Dulce Cardoso y Norma Couto.

³⁷¹ Celebración religiosa que se prolonga por tres días consecutivos. Entretanto, el día 13 de junio como fecha magna para el Glorioso, debe ser mantenido como la primera o última noche del Tríduo.

Dulce Cardoso, que no había participado en ninguna de las seis exposiciones *Antonio! Tempo Amor & Tradição*, a partir de algunas “coincidencias” en su vida personal y profesional, acabó convencida de que, por alguna razón, *tenía que adoptar a San Antonio como amigo*. La ayudamos explicándole primero el sentido del altar y de su libre expresión. También le dimos algunos ejemplares del Libro de Cánticos. Por último, para tranquilizarla sobre que servir como merienda en la hora del baile, le recordamos la fama que tiene su *maniçoba*³⁷² en el medio artístico. Y así, desde el año 2003, el Atelier Dulce Cardoso tiene un altar montado para *“Toinho o Glorioso”* (Figs. 243 y 244), -como la artista llama al santo- y en una única noche recibe cerca de doscientas personas para festejarlo.



Figs. 243 y 244 (detalle). Dulce Cardoso, 2003.
Altar para Santo Antônio
Peças de Cerâmica, flores, velas e luzes.
 Fotos: Luiz Mario

³⁷² Plato del menú de los indios *marajoaras* -Amazonas-, hecho a base de hojas de mandioca, carne de caza o pez, (...) adaptado por los africanos del Recôncavo Baiano a la disponibilidad local de carne bovina y de cerdo; (...) para volatilizar la toxina de la mandioca (ácido cianídrico) el alimento se somete a una lenta cocción en olla obligatoriamente destapada. Nilton Castro, *op. cit.*, p 99.

El sentido de establecer amistad con el santo para amenizar los males de la vida fue adoptado por Norma Couto³⁷³ que trasladó la tradición artístico/religiosa bahiana a su ciudad natal, Parnaíba, en el Estado de Piauí, norte de Brasil. Norma montó su obra altar (Figs. 245 y 246) a partir de un nicho de cerámica hecho por ella misma. Igual que los altares clasificados como clásicos, la obra se complementó con flores naturales y velas azules. Su principal motivación fue la de dar alegría y ánimo a su madre que desde hace mucho estaba enferma:

Un buen motivo es todo. Estuve en Parnaíba durante casi dos meses (del 29 de mayo al 24 de junio de 2008) para ayudar a mi madre a volver a sus quehaceres artísticos después de tres meses de convalecencia de una caída que sufrió. Atendiendo a la sugestión de mi amigo Otávio Cabral, llevé mi nicho de barro rojo y la imagen de San Antonio pintada en dos azulejos, que hice en un atelier próximo a la iglesia del santo en Lisboa, durante la Trecena, en 2002. Al llegar a Parnaíba fui a comprar tejidos, flores y velas para arreglar el altar. Mostraba cada compra que hacía a mi madre, que daba su opinión y cedió un mantel de encaje y un paño de bautismo de mi abuelo. Ella se fue involucrando en los preparativos de la fiesta incluyendo la gastronomía junina, tanto la de Bahía como la de Parnaíba. Recurrí a algunos amigos que cantaban en la Coral de la Iglesia de San Sebastián para que aprendieran los cánticos a partir del Oratório a Santo Antonio del maestro Keyller Rêgo y nos pudieran acompañar en la expresión performática de la tradición. Convaleciendo de una fractura en la cadera y del hombro derecho desde el accidente doméstico ocurrido el 1 de marzo, no operados por decisión familiar, el reposo médico de mi madre se restringía al piso superior de nuestra residencia. Entretanto, contrariando todas nuestras expectativas de recuperación, el domingo 8 de junio, el altar

³⁷³ Artista Plástica, ceramista y Profesora jubilada de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía.

quedó listo y alrededor de la 18:30 ella bajó las escaleras amparada solamente por doña Francisca, su cuidadora. ¡Fue una sorpresa para todos y ella estaba muy feliz! Fue muy emocionante. Nadia Carneiro, mujer del médico ortopedista de mi madre, como bahiana lloró de emoción pues, se acordó de cuando iba con su familia a las fiestas de San Antonio en casa de parientes en el barrio de Bonfim en Salvador. Al final de la noche, agradecí a Dios y a San Antonio, por la recuperación de mi madre, una señora de entonces noventa y tres años. Creo haber plantado una semilla de esa fiesta en Parnaíba pues, después del oratorio algunas personas dijeron que querían hacer lo mismo en el próximo año. Quiero demostrar con este relato que no son sólo los remedios farmacéuticos los que mejoran al paciente, sino que trabajar los órganos de los sentidos a través de la religiosidad y de las artes opera milagros³⁷⁴.



Fig. 245 (la artista) y 246 (madre de la artista)
Norma Couto, 2008

*Santo Antônio da Bahia para o Piauí
Nicho e Santo em cerâmica, tecido, flores, velas e objetos.*

Foto: Norma Couto

³⁷⁴ Carta enviada a la *Escola de Belas Artes* firmada por la artista en el año 2008.

De la casa, enaltecida por las exposiciones en el espacio galería, la Trecena pasó a los establecimientos comerciales a partir de acciones colectivas e individuales, estableciendo nuevos conceptos, tanto para sus productores y expositores, como para el público en general. Conceição Queiros³⁷⁵ relata su propia experiencia al respecto: *Desde que participé en las exposiciones en los AÑOS II y III, no me agradaba la idea de comprometer mi tienda de decoración, como establecimiento comercial, en una acción de cuño religioso, aunque también artístico. Sin embargo, después de esta experiencia acabé entendiendo que esas vertientes –artísticas y de fe- pueden cohabitar en el mismo espacio.*

Desde entonces, San Antonio tiene un lugar reservado en *Casabella Decorações* ya que, todo junio, la empresaria monta un altar especial para él e invita clientes y amigos para homenajearlo.

En 1998, Lúcia Aguiar, invitada por el entonces Director del Teatro Vila Velha, Marcio Meireles³⁷⁶, llevó la tradición de alabar a San Antonio, a los funcionarios y actores de aquella institución. La actriz Marísia Mota³⁷⁷ manifestó en 2005:

¡Ya van siete años! En el primer año, hicimos el altar junto con algunas personas del elenco de Um Tal De Dom Quixote³⁷⁸, (...) en los años siguientes, invitamos algunos artistas plásticos, tales como Lúcia Aguiar, Roney George, Bel Borba, Maurício Pedrosa e Flávio Lopes para hacer los altares. Como se trata de un tríduo, rezamos en un altar diferente cada día. Hoy, la única artista fija es Lúcia Aguiar, que ha innovado sus altares cada año³⁷⁹.

³⁷⁵ Empresaria y propietaria de la tienda de decoración en Salvador de Bahía conocida por *Casabella*. La empresaria ha participado de la Exposición *Antônio! Tempo Amor & Tradição*, en dos años consecutivos: 1998 y 1999.

³⁷⁶ *Secretário de Cultura do Estado da Bahia* de 2006 hasta 2010.

³⁷⁷ Actriz de la *Cia. Teatro dos Novos*

³⁷⁸ Pieza teatral que estaba en cartel en 1998, época de la reinauguración del Teatro Vila Velha.

³⁷⁹ <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/06/teatro-vila-velha-realiza-reza-santo-antonio-durante-tres-dias-em-salvador.html>. Consulta 22-08-2011

A propósito de la obra de la artista, en la exposición individual “Ligia Aguiar Arte 4.0”, la crítica de arte Matilde Matos³⁸⁰ confirmaba que: *con la misma naturalidad con que ella dibuja, pinta o hace grabados, arma un panel para una pieza teatral, monta altares para San Antonio y hace instalaciones en una tienda*³⁸¹.

Si el Teatro Vila Velha pasó a realizar exposiciones de arte como celebración junina, el *Teatro Santo Antônio*, de la *Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia*³⁸², recurrió a la fe y a la práctica de la fiesta del santo con el propósito de concluir sus obras de ampliación y restauración. Martim Gonçalves fue el primer director de la escuela fundada en 1956. En 1958 se inauguró el *Teatro de Santo Antônio* en el sótano del antiguo *Solar Santo Antônio* en el barrio de *Canela*. Si en 2006 la entonces directora Eliane Benicio invitó a los profesores artistas de la *Escola de Belas Artes* para que montaran una obra/altar donde sería concebido el “palco italiano de plena caja escénica”, en 2007 el cuerpo docente de la escuela, en el cuarenta aniversario y reinauguración del referido espacio, lo rebautizó como Teatro Martim Gonçalves.

El efecto multiplicador surgido de las exposiciones comenzó a mostrarse al tiempo que desarrollábamos nuestro proyecto artístico. Las acciones individuales continuaban por la ciudad sin necesidad de nuestra intervención. De este modo, concebimos un proyecto más ambicioso, titulado:

³⁸⁰ Nacida en Bahia, es comisaria, ensayista y crítica de arte inscrita en la AICA [Associação Internacional de Crítica de Arte] y en ABCA [Associação Brasileira de Crítica de Arte] y viene firmando columna de artes plásticas en periódicos desde 1970.

³⁸¹ <http://ligiaaguiar.blogspot.com/> Consulta 19-03-2011

³⁸² Creada en 1956, era parte de un vasto y audaz plan cultural del Rector Edgar Santos, que instituyó las escuelas de música, danza y teatro, e incorporó a la Universidad la casi centenaria Escuela de Bellas Artes, transformandolas rápidamente en centros de excelencia.

http://www.teatro.ufba.br/escola/historia_escola_de_teatro.htm Consulta: 20-07-2010

Antonio! Tempo Amor & Tradição – Capturando a Cidade de Salvador.

Esta nueva versión del proyecto consistía en montar exposiciones en trece espacios culturales emblemáticos de la ciudad que serían los museos, los colegios, las escuelas, las galerías, las asociaciones y las sedes de las obras que presentamos al público, todos los indicados en la lista de nombres que consta en los anexos de este trabajo. Para el éxito de la acción artística “Capturando la Ciudad de Salvador” en nombre de la tradición, presentamos el proyecto al FAZCULTURA³⁸³ para obtener el sello de acción cultural de relevancia histórica y social otorgado por el Gobierno del Estado de Bahía. La obtención del sello fue fácil, pero la captación de recursos necesitaba estrategias de marketing que desentonaban sobremanera con los propósitos del proyecto.

En cualquier caso, constatamos que todas las personas y artistas que participaban en el proyecto podían seguir adelante. La exposición, desde 2003, siguió activa por iniciativa de los funcionarios, profesores y alumnos de la *Escola de Belas Artes*. Puede decirse también, que el proyecto atravesó las fronteras del estado, yendo a parar a Aracajú, capital del Estado de Sergipe³⁸⁴. Allí, el proyecto está vinculado a la Universidad

³⁸³ Proyecto implementado por el *Governo Estadual da Bahia* para incentivo de acciones culturales. El gobierno, tras analizar el proyecto, lo valida y los artistas deben buscar empresas con alta carga tributaria para apoyar el proyecto y disminuir el valor tributado en sus facturas. Por inconsistencia en su organización desapareció en la misma década en que fue creado.

³⁸⁴ En 2010 se celebró el décimo año de *Antonio! Tempo Amor & Tradição* en Sergipe, y la propuesta presentó los trabajos (nichos y estandartes) de alumnos de la red pública de enseñanza media en el contexto artístico y cultural del estado. Según Fernando Cajueiro, *la exposición es muy válida, pues lleva la discusión de las artes plásticas a la escuela. Este proyecto está resultando hasta hoy, no sólo por el interés de quien está al frente, sino también por el interés que genera en la comunidad*³⁸⁴.

<http://altaresdeantonio.nafoto.net/photo20070604005401.html> Consulta: 10-09-2010

<http://2008.jornaldacidade.net/2008/noticia.php?id=66784> Consulta: 20-09-2010

4.4.2. Espacios de la ciudad ocupados por la Trecena

Sobre los lugares emblemáticos de la ciudad podemos señalar el principal, ya citado en este trabajo: el *Forte de Santo Antônio da Barra*. Convertido en *Museu Náutico da Bahia*, el espacio fue ocupado por el proyecto en el AÑO IV. Desde aquella ocasión todos los años viene abrigando la práctica de la Trecena de San Antonio. En 2006 se usó una imagen del santo del siglo XVIII para ilustrar los impresos que conmemoraban su fiesta (Figs. 249 y 250). Ya en 2012 fue la propia imagen la que estuvo en el altar (Figs. 251 y 252).



Figs. 249 y 250. Convite, 2006.
Trecena no Forte de Santo Antônio Barra – Museu Náutico da Bahia



Figs. 251 y 252. Altar. *Forte de Santo Antônio da Barra*, 2012
Santo, tecido, flores, velas e objetos.
Foto: Iraíldes Mascarenhas

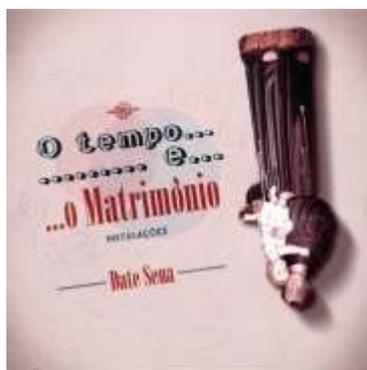
Como entusiastas de la tradición, el Capitán Reuben Bello Costa y la museóloga Rita Andrade siguen manteniendo viva nuestra propuesta con los pedidos de la comunidad circundante y la participación creativa del artista plástico Luiz Tourinho que cada año produce una obra/altar en homenaje al santo³⁸⁵.

En la misma condición de relevancia arquitectónica y espíritu solidario, la artista plástica Mile Genestrete continuó ocupando el Asilo Dom Pedro II durante dos años consecutivos (2003 y 2004) para revivir, junto a los ancianos residentes, las fiestas de San Antonio.

Algunos museos, tiendas y otros espacios, también abiertos al público de la ciudad procedieron con el mismo propósito de seguir adelante con el proceso de rescate de la Trecena de San Antonio a través de la acción artística. Valgan para demostrarlo algunos impresos de invitación o divulgación (Figs. 253, 254, 255, 256, 257, 258 y 259) que por sus leyendas graficas hablan por sí mismos.



³⁸⁵<http://oficial.blog.br/21278/uma-viagem-pela-historia-nautica-do-brasil/>
Consulta: 09-09-2010



Figs. 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260 y 261.
Impresos divulgación
Eventos relacionados a Santo Antônio
Foto: marketing

Como no “Capturamos la Ciudad” en 2003, cuatro años después, atendiendo al pedido de Ivana Souto – administradora del Pelourinho- creamos *Antonio! Tempo Amor & Tradição – Capturando o Centro Histórico*. Aunque el sentido de la captura se mantuviera, lo restringimos a los espacios culturales, comerciales y residenciales del Centro Histórico de Salvador. Los culturales, como museos, galerías y escuelas públicas abrigarían a los artistas y sus obras. Los comerciales, tales como tiendas, bares, restaurantes, bancos, etc., tendrían en sus vitrinas trabajos artísticos producidos por estudiantes de los cuatro cursos de la Escuela de Bellas Artes. Los residenciales mostrarían las obras realizadas por sus propios habitantes, pues el propósito era dar visibilidad a las personas dentro de sus espacios domésticos. Esta acción era totalmente contraria a la practicada en el *Pelourinho* en relación a sus habitantes. Es decir, mientras la política en vigor fomenta la visibilidad de lo folklórico y pintoresco para el turista, nuestra propuesta era llevar al turista a conocer la casa y la producción relacionada con el tema de quien en ella habita. Los estudiantes de las escuelas públicas serían los monitores de estas visitas guiadas por las calles y rincones del barrio. Con el objetivo de experimentar una nueva alternativa para el tan divulgado término “división de renta”³⁸⁶. El presupuesto que garantizaría el proyecto sería el siguiente: premios para los mejores trabajos presentados por los artistas en los espacios culturales; los espacios comerciales serían costeados por los propios propietarios aunque tres fueran premiados en las categorías de originalidad, diseño y sustentabilidad; y por último, en relación a las residencias, todas las casas inscritas que llevaran a cabo el montaje de altares para San Antonio tendrían una ayuda de coste igual, pero las cinco seleccionadas por categoría recibirían premios como la restauración de la fachada del inmueble o

³⁸⁶ Término aplicado por el *Governo Federal de Brasil* para su propaganda electoral. Es decir, transmitir la idea de se compartirán mejor las riquezas nacionales con todos los brasileños.

equipamientos y electrodomésticos de valores proporcionales a dicha categoría.

En resumen, la acción artística proponía al público local, o forastero, la oportunidad de visitar espacios que, por sus características físicas, sociales o económicas, ofrecen un registro histórico y antropológico de la ciudad.

Hoy el *Pelourinho*, aun sin haber incluido el proyecto de la Trecena en sus estrategias de marketing turístico³⁸⁷, tiene acciones divulgadas por la FUNCEB³⁸⁸ (*Fundação Cultural do Estado da Bahia*) que, como nuestra propuesta, establecen itinerarios preestablecidos por la ciudad. En la actualidad, diecisiete años después de iniciado el proyecto *Antonio! Tempo Amor & Tradição*, basta entrar en *Google*³⁸⁹, con cualquier variación en el orden de las palabras que componen la Trecena de San Antonio, o aun asociándolas a un lugar o barrio, para encontrar referencias a nuestras exposiciones. Y también cabe reseñar la influencia que el evento tuvo sobre numerosos artistas, como el fotógrafo Genilson Coutinho con su “*Esposição Virtual: Santo Antônio Além do Carmo. Tradição e Fé nas Casas e Janelas*”³⁹⁰. Como vecino del barrio Dimitri Ganzelevitch³⁹¹ declaró sobre esta

³⁸⁷ http://web.mac.com/bartter/Site/pelourinho_files/pelo_junho_web.pdf
Consulta: 10-01-2011

³⁸⁸ [\[http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/agcult/0606/diaenoi.htm\]](http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/agcult/0606/diaenoi.htm) Consulta: 23-05-2009

³⁸⁹ [\[http://www.google.com.br/#hl=ptBR&source=hp&biw=1280&bih=675&q=trecena+de+santo+antonio+no+instituto+mau%C3%A1&aq=f&aql=&aql=&og=&fp=fcb4b23d95abd02\]](http://www.google.com.br/#hl=ptBR&source=hp&biw=1280&bih=675&q=trecena+de+santo+antonio+no+instituto+mau%C3%A1&aq=f&aql=&aql=&og=&fp=fcb4b23d95abd02) Consulta: 12-12-2010

³⁹⁰ El fotógrafo resolvió realizar la exposición virtual buscando la difusión de esta tradición a través de internet en 16 imágenes del glorioso santo casamentero. Las imágenes de este trabajo son las mismas que fueron expuestas el año pasado en la librería Saraiva del Shopping Salvador. [\[http://exposiovirtual.blogspot.com/2010/05/exposicao-virtual-registra-tradicao-da-30.html\]](http://exposiovirtual.blogspot.com/2010/05/exposicao-virtual-registra-tradicao-da-30.html)

³⁹¹ Francés, productor cultural, escritor y decorador. Reside en el solar Santo Antônio hace 33 años, desde que llegó a Bahia. Su residencia fue registrada actualmente como museo cultural localizado en el barrio *Santo Antônio Além do Carmo*.

exposición: *yo personalmente contribuyo haciendo dos ventanas allá abajo con la imagen de San Antonio y también animó a otras personas a hacer lo mismo. (...) Eso es un incentivo para que las personas tomen una posición ideológica y religiosa y al mismo tiempo contribuyan con la cultura popular*³⁹².

Bel Mascelani (Fig. 260), que participó en casi todas las seis exposiciones *Antonio! Tempo Amor & Tradição* y también es vecina de la *Rua Direita de Santo Antônio Além do Carmo*, se dice una de las entusiastas de la práctica. En 2009 se sabía, a través del site de Samuel Celestino³⁹³, *que su casa ya estaba volviéndose punto de peregrinación para quien quiera aproximarse a los cánticos y a las palabras que se elevan al franciscano. (...) Es curioso como esa tradición viene ganando fuerza cada año, como contrapartida a la pérdida de popularidad e influencia del catolicismo romano*³⁹⁴.



Fig. 260. Bel Mascelane y San Antonio en su casa.
[\[http://www.bahianoticias.com.br/index.html\]](http://www.bahianoticias.com.br/index.html)
 Foto: marketing - *Versión Impresa*

³⁹²[\[http://osvaldocampos.blogspot.com/2010/11/plano-diretor-de-turismo-nautico-da.html\]](http://osvaldocampos.blogspot.com/2010/11/plano-diretor-de-turismo-nautico-da.html) Consulta: 19-03-2011

³⁹³ *Presidente de la Associação Bahiana de Imprensa (ABI)* y ocupante de la silla 23 de la Academia de Letras de Bahia.

[\[http://www.bahianoticias.com.br/index.html\]](http://www.bahianoticias.com.br/index.html) Consulta 12-03-2010

³⁹⁴[\[http://www.bahianoticias.com.br/entretenimento/noticias/cheiodearte,,21,10.html\]](http://www.bahianoticias.com.br/entretenimento/noticias/cheiodearte,,21,10.html) Consulta: 12-03-2010

Son tantos los artistas que viven o trabajan en el barrio de *Santo Antônio Além do Carmo* que encontramos varios blogs y sitios web informando sobre las acciones festivas al santo³⁹⁵. Además de las residencias del Centro Histórico, las oraciones acontecen en algunas instituciones públicas y por el *Afoxé Filhos de Gandhi*³⁹⁶. Es eso mismo, un *afoxé* reza el San Antonio en ritmo de *Ijexá*³⁹⁷. Estos lugares, así como las casas de las familias, abren sus puertas para recibir visitantes y moradores del centro histórico para rezar la Trecena y agradecer los milagros alcanzados a lo largo del año³⁹⁸. Entre las obras y las acciones desarrolladas en el AÑO I, una en especial resultó impactante en los medios de comunicación y también entre las personas atentas a la programación cultural de la ciudad. Se trataba del desfile de trece novias, anunciado en la mañana del día en que iría a suceder. Para un santo tenido como “casamentero” el desfile fue el punto clave para justificar la presencia de quinientas personas en una única noche de exposición.

Como ya hemos comentado, este “casamentero” es también resultado de la interferencia de Fray Antonio en la Padua lujuriosa del siglo XIII contra los casamientos arreglados por interés económico. Nuno cuenta que *además de la preocupación de los endeudados, (...) Antonio trata de disuadir con su intención a los padres que desean realizarlos a rebeldía de los novios*. Relatos como estos le otorgarían la fama futura como “santo Casamentero”. El registro de Nuno desmiente la idea de que San Antonio da marido rápido y de conducta irreprochable. Se puede entender que el fraile, además de no estar de acuerdo con casamientos arreglados, aun se entrometía en la decisión de los padres. Y también cabe recordar aquí que son muchas las leyendas e historias que otorgan este título al santo.

³⁹⁵ [<http://gazetasantoantonio.wordpress.com/tag/santo-antonio/>] Consulta: 12-03-2011

³⁹⁶ Grupo de aproximadamente 1500 hombres, que salen disfrazados de indianos en los Carnavales de Brasil.

³⁹⁷ Es un ritmo musical cadenciado por instrumentos percussivos y de sopro.

³⁹⁸ <http://conversademenina.wordpress.com/2009/06/06/exposicao-para-santo-antonio/> Consulta: 12-12-2010

4.4.3. Otras manifestaciones de San Antonio

Si para nosotros es de extrema importancia mantener el título, que ya agrega significado y razón, la Coral Cantare, en junio de 2010, lanzó el CD *Antonio! Tempo Amor & Tradição*. Según sus mantenedoras y regentes, las profesoras Heloisa Leone e Iza Valois, *la coral debe su formación al proyecto artístico de la Escola de Belas Artes*. Cuentan que fue en 2003 cuando se acercaron a las oraciones cantadas de la Trecena de San Antonio, a partir de las melodías y letras interpretadas por la joven Lorena de Oliveira Freitas Freire, entonces alumna Marista y miembro del REMAR³⁹⁹.

El lanzamiento del CD aconteció en un espectáculo con el título "Ô de Casa"⁴⁰⁰, en la noche del 31 de mayo de 2010, en el Teatro Martim Gonçalves (antiguo *Teatro Santo Antônio*) de la *Escola de Teatro da UFBA*. La directora teatral Cristina Rodrigues firmó el guión y texto a partir de una investigación sobre la historia del *Solar Santo Antônio* (sede del teatro) en el cual vivió la familia del premiado dramaturgo bahiano Dias Gomes⁴⁰¹ que, todo junio, abría el solar para la práctica de la Trecena festiva. El espectáculo surgió de una invitación del Director de la Escuela de Teatro, Profesor Daniel Marques da Silva. El argumento polémico de la pieza se desarrolla a partir del diálogo de las empleadas de la casa: una de nacionalidad italiana, que porfiaba por el San Antonio de Padua, y la otra portuguesa, defensora del San Antonio de Lisboa. En este clima cómico, la historia de la vida del santo era narrada por los personajes y por las letras de las músicas entonadas por la Coral Cantare. En este caso, la coral, como el santo, estaba utilizando

³⁹⁹ Renovación Marista – Nombre del Grupo de jovens del *Colegio Marista*.

⁴⁰⁰ Marcio Oiticica assina o blog: <http://www.administradores.com.br/informese/artigos/santo-antonio/45265/> Consulta: 10-08-2010

⁴⁰¹ Alfredo de Freitas Dias Gomes, 1922 a 1999 - http://pt.wikipedia.org/wiki/Dias_Gomes Consulta: 20-09-2010

una estrategia lúdica para dirigir a los asistentes hacia lo divino. Según Nuno, *Fray Antonio es religioso, reservado –sin dejar de ser una criatura de alegría–, es hombre de disposición bien humorada*⁴⁰². (...) *Se sabe que el movimiento franciscano surge en dirección contraria al formalismo, a las reglas del catolicismo tradicional, trayendo un soplo de religión alegre y fraterna a vivir en la práctica cotidiana*⁴⁰³. Según lo anterior para mantener el espíritu alegre e irreverente valía todo: *la alegría, la dramatización, la fiesta y para hacerse comunicar, además de la mímica y de la risa, valía hasta la Glosolalia*⁴⁰⁴, que el santo milagrosamente aplicaba en sus sermones.

Hace tiempo que la literatura española y el teatro portugués se unieron para comunicar los valores de la vida cristiana también en tierras brasileñas. Puede decirse que, a partir de la fusión de la *literatura picaresca*⁴⁰⁵ con los *autos*⁴⁰⁶, las representaciones teatrales pasaron a servir a la iglesia como elemento de doctrina. Para ello, hasta los pasajes cómicos e irreverentes eran tolerados, pues al mismo tiempo que el pueblo se estaba divirtiendo, psicológicamente estaba siendo subliminalmente evangelizado.

Si en Europa es *San Antonio Abad* quien protege a los animales, en Brasil lo hace San Francisco, atributo que en el universo nordestino ganó popularidad a través de la obra del

⁴⁰² Nuno, *Op. Cit.*, p. 185

⁴⁰³ Nuno, *Op. Cit.*, p. 112

⁴⁰⁴ Nuno, *Op. Cit.*, p. 222

⁴⁰⁵ La tradición de la literatura picaresca española viene de la cultura popular y llega al ápice en *Don Quijote*, de Cervantes.

⁴⁰⁶ Modalidad del teatro medieval portugués, cuyo asunto es básicamente religioso. Así lo entendió Paula Vicente, hija de Gil Vicente, cuando publicó los textos de su padre, en el siglo XVI, ordenándolos principalmente en términos de autos y farsas.

http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Contemporanea/ARIANO_SUASSUNA_Auto_da_Compadecida.htm Consulta: 17-08-2009

escritor Adriano Vilar Suassuna⁴⁰⁷. El *Auto de la Compadecida*⁴⁰⁸ es una pieza clásica del teatro brasileño, escrita en 1955 y publicada en 1957. En la pieza Suassuna optó por ser representado por un payaso, para indicar que sabe, más que nadie, que su cama es un viejo catre, lleno de insensatez y de artimañas. Todo empieza con la muerte de una perrita que, por una serie de confusiones de los dos personajes centrales, es enterrada por el padre de la ciudad con derecho hasta de oraciones en latín. Dentro de este mundo humano aproximado a los animales, un cerdo de madera, como una alcancía, guarda la dote de una muchacha en edad de casarse. João Grilo (nombre de insecto) y Chicó (nombre relacionado al relincho de un burro) conducen la trama, hasta que, por la muerte de João Grilo, el tribunal celeste se constituye para entrar en acción. En este tribunal formado por Santos y el Diablo se revelan sus personalidades.

Jesús, un hombre negro que se dice también Emanuel hijo de David⁴⁰⁹, asume su lugar en la presidencia del tribunal – el Juez. Recordando su vida como hombre, en la cual también se sintió abandonado –hasta por su propio padre– y por eso también experimentó el sentimiento de miedo, dice que a partir de los sentimientos sentidos y practicados antes del último suspiro las acciones practicadas son evaluadas y la posibilidad del perdón es estudiada.

Diablo, hombre moreno que se viste de vaquero y se llama Severino de Aracaju. Es el fiscal, que presenta la

⁴⁰⁷ Paraibano de la ciudad de João Pessoa, nacido el 16 de junio de 1927. Dramaturgo, romancista, poeta y defensor de la cultura nordestina.

⁴⁰⁸ *Una historia altamente moral y un apelo a la misericordia.* http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/a/auto_da_compadecida Consulta: 13-03-2011

⁴⁰⁹ *Ese es uno de mis nombres, pero me puedes llamar Jesús, Señor, Dios. Al Diablo –el Encuerado- le gusta llamarme Manuel o Emanuel, porque piensa que puede persuadirme de que soy solamente hombre. Pero tú, si quieres, puedes llamarme Jesús (p.147)*

*descripción de las acciones practicadas en vida por cada uno de los reos que están siendo juzgados*⁴¹⁰.

Aunque Suassuma no haya incluido a San Antonio en esta obra, por todo lo que estudiamos y registramos en este trabajo de investigación, hace falta recordar dos puntos: uno que trató de las tentaciones sufridas por San Antonio Abad y los animales que se le acercan; y otro, este de carácter esencialmente político, que corrobora la condición de vida de los brasileños, carente de educación y asistencia social adecuada a su subsistencia y dignidad. Pensamiento que la abogada del juzgado, personaje que representa a Nuestra Señora, así dice:

*Soy abogada de los menos favorecidos y compadecida de los nordestinos, personas simples, brasileños sin educación, pues nacen bajo extremas dificultades naturales y, por estas dificultades, comenzaron la vida con miedo y, por miedo, acaban haciendo todo lo que no deben*⁴¹¹.

Por eso mismo insistimos en hacer esta breve transgresión, pues al final el gran juez dice así: *comprendo a los animales que habitan con el propio hombre, por el miedo, por la supervivencia o aun, por el sentido de injusticia, ante su propio mundo. (...) Mientras tanto, perdonando a todos, este tribunal queda procediendo a la repartición pública, que sabemos que existe, pero que en la práctica no funciona*⁴¹². Cuando son preguntados sobre qué destino tomarán en la vida, los personajes acaban revelando que quieren ir al paraíso que

⁴¹⁰http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/a/auto_da_compadecida Consulta: 15-03-2011

⁴¹¹http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/a/auto_da_compadecida Consulta: 15-03-2011

⁴¹²http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/a/auto_da_compadecida Consulta: 15-03-2011

queda en dirección a Bahía. Por eso el Cristo puede ser morenito.

Hemos optado por presentar un resumen del *Auto* porque refleja de manera simple y directa la visión del brasileño nordestino de la religión. Podría decirse que la gente brasileña es conducida más por la fe que por la religión, y una fe que no está precisamente junto a ellos o aun cercana. Fe en las cosas simples, en las acciones alegres y en los gestos generosos. Como *Sâmara Rodrigues de Ataíde*⁴¹³ apunta:

*esta comprensión de la vida y fe en la misericordia, parecen aspectos primordiales en el sentido religioso de la obra: la comprensión de las faltas humanas, atribuida a Nuestra Señora, que, como mujer simple y del pueblo, las explica y pide para ellas la compasión divina. (...) una pantomima de circo. (...) Hasta su catolicismo es popular, favoreciendo los humildes contra los ricos, menos por influencia política que por una profunda simpatía cristiana por los débiles y desprotegidos. (...) A ella le encantan los versos, pues son alegres y suelen ser oraciones o también invocaciones*⁴¹⁴.

En el mismo sentido lúdico de vida y fe, tuvimos noticias de otra pieza de teatro, titulada *Antonio, mi santo*⁴¹⁵. La pieza, con texto de João Augusto y con narrativa en versos al estilo de la *Literatura de Cordel*⁴¹⁶, aborda de forma cómica la devoción al santo católico a través de la historia de cinco beatas, que realizan la Trecena de San Antonio (o *Santonio*) porque

⁴¹³ ATAÍDE, *Sâmara Rodrigues de. Especialista en Lingüística y Literatura Comparada*

⁴¹⁴ [http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/a/aut_o_da_compadecida] Consulta: 13-03-2011

⁴¹⁵ [<http://www.funceb.ba.gov.br/programacao/2003-07/teatro.html>] Consulta: 20-03-2011

⁴¹⁶ Libros escritos en versos, ilustrados a través de grabados que tratan de historias populares de la vida de la gente del Nordeste de Brasil. [<http://www.scielo.br/pdf/eav/v12n2/v12n2a03.pdf>] Consulta: 12-04-2013.

están desesperadas por casarse. En 2005 una versión del mismo autor, también *basada en la Literatura de Cordel, cuenta con la colaboración del repentista*⁴¹⁷ *Bule-Bule y del actor Nirhon Torres que encarna San Antonio*⁴¹⁸ (Fig. 261). Vale apuntar que la Literatura de Cordel es considerada por el pueblo del Nordeste de Brasil como una importante expresión cultural. Según el pernambucano descendiente de gallegos y moros Jean Lima, es tradición de *origen oculto de los árabes, judíos y españoles que, efectivamente ocuparon el Estado de Pernambuco cuando el Brasil era colonia*⁴¹⁹.

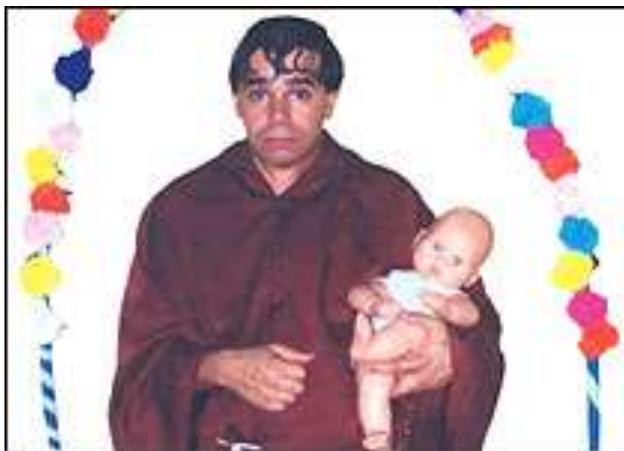


Fig. 261. Cartel de la pieza *Antônio meu Santo*
Impreso divulgación
Foto: marketing.

⁴¹⁷ Poeta o músico que compone versos de improvisación acompañado de guitarra.

⁴¹⁸ http://ibahia.globo.com/teatro/pecas/default.asp?id_evento=17415&id_tipo_evento=3 Consulta: 09-09-2009

⁴¹⁹ http://recife.cervantes.es/FichasCultura/Ficha90216_36_9.htm Consulta: 12-05-2013

Volviendo a la comunicación a través de las presentaciones teatrales, musicales o literarias, según Fernando Nuno, Fray Antonio, sintiéndose débil y llegando al fin, decide hablar a las multitudes,

*Vienen personas de otras ciudades a oírlo, (...) y encontrar un lugar para verlo*⁴²⁰. (...) *Relatan los primeros biógrafos que multitudes de decenas de millares de personas se aprietan a su alrededor. (...) Muchos, armados de tijeras, consiguen aproximarse y cortar un pedacito de su hábito, para tener una reliquia del santo. Para contener el asedio, (...) se forma una verdadera escolta para proteger su integridad. (..) San Antonio fue lo que en la actualidad se defiende ser un Pop Star.*⁴²¹.

Por último, como manifestación de pura creatividad al margen de las mismas Trecenas, la fusión iconográfica del santo con el *pop star* acusado y absuelto por pedofilia: *Santo Antônio Jackson* (Fig. 262), que es parte de la serie de doce imágenes que forman la colección *São Será o Benedito e Outros Santos Geneticamente Modificados*⁴²² lanzada en mayo de 2006 por la *Cosme and Damião Company*, con una fuerte vocación crítica e irónica sobre la manipulación de la información en el universo mediático.

⁴²⁰ Nuno, *Op. Cit.*, p. 229

⁴²¹ Nuno, *Op. Cit.*, p. 230 y 231

⁴²² Producción bienhumorada de los diseñadores gráficos *Nildão* y *Renatinho*, ambos formados por la Facultad de Comunicación de la Universidad Federal de Bahia.

<http://redenschi.multiply.com/reviews/item/625> Consulta: 12-10-2009



Fig. 262. Nildão e Renatinho,
2006
Impreso divulgación
Foto: marketing



Fig. 263. Impreso divulgación
Publicado por 9GAG Brazil no
Facebook

A lo largo de esta investigación, coleccionamos otras imágenes sugestivas que se apropian de la iconografía de San Antonio para suscitar otras ideas y otras aproximaciones contextuales. Sobre ellas no haremos comentarios, pues es nuestro propósito que visualmente hablen sobre sí mismas. (Figs. 263, 264, 265 y 266).



Figs. 264 y 265.
Eduardo Baruch, 2012
Santo Antônio
Acrílico sobre tela.
Foto: Eduardo Baruch



Fig. 266.
Cartel de Exposición de
Eduardo Baruch.
*Publicado pelo artista
Eduardo Baruch no
Facebook .*
Foto: Eduardo Baruch

Tal vez éstas sean algunas referencias más que ilustran la aproximación de lo lúdico a la esencia de las creencias. Sin embargo, el entorno y la investigación se influyen mutuamente. De este modo, acabamos contaminados y contaminando a otras personas con los descubrimientos sobre las tradiciones, tanto por las historias oídas y recontadas, como por las obras artísticas realizadas.

Así, son muchas y positivas las contribuciones materiales e inmateriales que nos han llegado, como imágenes o aun historias de otras personas y de otros lugares. Contribuciones espontáneas, azarosas algunas, sin identificación (Fig. 267 y 268), captadas en segundos gracias a las nuevas tecnologías. Nos tocó catalogarlas y difundirlas. Al final, hemos seguido, desde 1997 (AÑO I de las exposiciones), en busca de los propósitos que nos trajeron hasta aquí.



Fig. 267.
Anónimo, 2009
San Antonio sobre la piel.
Persona desconocida.
Foto; Dry Clean Graça



Fig. 268.
Anónimo, 2008
San Antonio sobre la
piel.
Persona desconocida.
Foto; Lorena Freire

CAPÍTULO 5. SAN ANTONIO EN ITAPAGIPE

Al observar las fechas de las consultas bibliográficas vía páginas webs, existen lagunas temporales entre ellas que acusan ausencia de registros durante algunos meses del año y que, por consiguiente, revelan que la investigación no tiene un desarrollo continuo, sino periódico. Como señalamos al inicio de este trabajo, la acción festiva para San Antonio tiene como mes emblemático junio, luego ese es el periodo dedicado a la presentación de los resultados recopilados en forma de exposición. También queda claro que marzo, abril y mayo son meses de intensa producción de obras y preparación del montaje de las exposiciones. Siguiendo este esquema anual, los meses de julio y agosto sirven para madurar todo lo vivido y aprendido. De este modo, ocupados estos seis meses del año, nos quedaron los otros seis para registrar los logros de la investigación.

Cuando nos acercamos al tema en la década de los noventa, no fueron solamente las cuestiones estéticas de las tres etapas que engloban la Trecena de San Antonio las que nos motivaron a conocer más y mejor esa tradición. Desde entonces, en nuestra propia producción, empezaron a quedar reflejados recuerdos de las tareas artísticas de la infancia para fiestas similares.

De las fiestas de San Antonio no existían muchos recuerdos, pues las fiestas de San Juan y San Pedro, en los años sesenta en la Península de Itapagipe, provocaban más entusiasmo entre los niños y los jóvenes. Posiblemente, por estar el barrio lejos del centro de la ciudad y, no haber entonces entretenimientos tecnológicos (computadores, videos o juegos electrónicos), las relaciones sociales entre los vecinos eran lo más indicado como pasatiempo para jóvenes y niños.

Recordamos que cada familia, resolvía sus problemas de manera íntima y discreta en el interior de su casa. Sin embargo, cuando la razón era la alegría, todos se unían para dar lo mejor, tanto dentro como fuera de casa, pero cada cual en la puerta de su casa. Así, se tenía que decorar la casa y también la calle con banderitas o cadenas de papel; comprar ropa nueva de algodón escocés de acuerdo con el estilo campestre que caracterizan estas fiestas; ensayar la cuadrilla⁴²³ (Fig. 269); recoger ramas secas, leña, madera de demolición y hasta restos de muebles viejos para la hoguera⁴²⁴ (Fig. 270); construir globos⁴²⁵ (Fig. 271) y aun ayudar a las madres con las compras y preparación de los alimentos típicos.



Fig. 269.
Banderitas de papel, ropa típica y danza de la cuadrilla.
Foto: divulgación

⁴²³ Danza en grupo, coreografiada al estilo de la nobleza europea, que se originó en Inglaterra, alrededor de los siglos XIII y XIV, transferida a Francia a partir de la guerra de los Cien Años. (...) Llegó a Brasil en el siglo XIX con la venida de la Corte Real Portuguesa, agradando a todos, pero principalmente a las personas que viven en el campo.

<http://www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/quadrilha.htm> Consulta 23-10-2010

⁴²⁴ La hoguera simboliza la protección contra los malos espíritus. (...) Cada santo tiene su hoguera: la cuadrada es de San Antonio, la redonda es para San Juan y la triangular para San Pedro. [<http://www.brasilecola.com/detalhes-festa-junina/simbolos-festa-junina.htm>] Consulta: 10-12-2012

⁴²⁵ Volúmen de formatos diversos, resultante de unir y pegar pliegos de papel de seda, que, llenos de aire caliente extraído del fuego sube al cielo como puntos luminosos. Tradición que en Brasil está prohibida desde la década de los sesenta ya que provocaba incendios en inmuebles y bosques. http://planetasustentavel.abril.com.br/planetinha/figue-ligado/conteudo_planetinha_481594.shtml Consulta: 11/09/2010.



Figs. 270 y 271. Hoguera y Globo de papel.
Foto: divulgación

Esa era la atmósfera acogedora de las fiestas juninas que podía encontrarse en todos los barrios de la ciudad y que hoy solamente es posible vivir en barrios más pobres y populares o en las ciudades del interior de los estados de la Región Nordeste de Brasil.

Como este trabajo es fundamentalmente una investigación en arte es probable que las obras producidas, revelen intrínsecamente trazos extraídos de la memoria del autor, o una vuelta poética al “patio de la casa” para encontrar indicios del hacer artístico allí gestado y olvidado.

5.1. Después de la recuperación de las Trecenas

En 2003, ya sin la responsabilidad y los trabajos propios del ejercicio del comisariado de las muestras de *Antônio! Tempo, Amor & Tradição* (1997 - 2002), nos dedicamos animar a nuevos y antiguos participantes a seguir adelante. Así, estuvimos visitando artistas e instituciones de la ciudad de Salvador implicadas en continuar montando sus obras/altares en lugares y espacios propios. Esta también era nuestra condición, pues, siempre que era posible, abríamos anualmente nuestro atelier para alabar al santo. Finalmente la Escuela de Bellas Artes pasó a ser el punto de información sobre la Trecena de San Antonio en la ciudad. Ya es tradición que en todo final del mes de mayo la institución o el atelier de Itapagipe reciban llamadas de teléfono para saber, *¿dónde se realizará la trecena este año?*

Así, si en el AÑO I hablábamos de las noches festivas para el santo casamentero, en las cuales, *los noviazgos concertados por los padres eran anunciados*⁴²⁶, el AÑO II fue el del “milagro de los peces” con los trece candelabros africanos prestados por Marisa Secler⁴²⁷, estrategia similar a la ocurrida con la Ofrenda a Ogum en el AÑO III y en el AÑO V con la instalación artística presentada en Portugal (2000) y después en el *Centro de Cultura dos Correios* en 2001.

Pero, al término de este ciclo de seis años de las exposiciones, ya empezaban a notarse en nuestra nueva producción otros valores, también relacionados con el viaje por el *Sertão*⁴²⁸, Estado de Bahia, en 2003, para estudiar la viabilidad del montaje de la exposición *Antônio! Tempo, Amor & Tradição*

⁴²⁶ VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. 2ª edição, Salvador: Corrupio, 1999

⁴²⁷ Empresaria del ramo de la importación que, en los años noventa, gentilmente cedía piezas de arte y decoración para acciones culturales de la ciudad.

⁴²⁸ Tierras secas del interior del Nordeste Brasileño.

en un Festival de Arte dentro de un proyecto cultural de Acción Gubernamental. Allí tuvimos ocasión de profundizar en la historia del pueblo de *Canudos –Sertão Bahiano–* y a la saga de *Antonio Conselheiro*⁴²⁹ como su fundador y también devoto de San Antonio. Según una publicación⁴³⁰ de 1874,

hace seis meses que por todo el centro de esta Provincia y de la Provincia de Bahía (...) infesta un aventurero santurrón conocido por Antonio dos Mares. Lo que, en vista de los aparentes y mentirosos milagros que dicen que ha hecho, ha dado lugar para que el pueblo lo trate por S. Antônio dos Mares. Este misterioso personaje, vistiendo una enorme camisa azul que le sirve de hábito a la manera de un sacerdote, (...) Se distingue por el aire misterioso, ojos sin brillo, tez pálida y pies desnudos; lo que contribuye a volverlo la figura más degradante del mundo.

Pero si ese aspecto físico era amenazante para unos, para otros, posiblemente como imagen, reflejo y semejanza de ellos mismos, emanaba confianza hasta el punto de atraer una multitud en peregrinación en 1877, como “*Buen Jesús*” o una *figura santa, un profeta enviado por “Dios” para socorrerlos*⁴³¹.

Aunque lleno de prejuicios (naturales para la época) *Euclides da Cunha*, autor de *Os Sertões*⁴³², que presencié parte

⁴²⁹ Antônio Vicente Mendes Maciel nació en Ceará en 1830 y murió en Canudos-Bahia en 1897. Profesor primario, figura carismática, adquirió una dimensión mesiánica al liderar millares de sertanejos, entre campesinos, indios y esclavos recién libertos, y que fue destruido por el ejército de la República en la llamada Guerra de Canudos.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Conselheiro Consulta: 12/09/2010

⁴³⁰ O Rabudo. Diario del Estado de Sergipe publicado el 22 de noviembre de 1874

⁴³¹ http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Conselheiro#Peregrina.C3.A7.C3.B5es Consulta: 11/09/2010

⁴³² CUNHA, Euclides da. 1866-1909 Campanha de Canudos-17ª Editora. Rio de Janeiro Ediouro, 1995.

de la guerra como periodista, hizo un mapeado geográfico de la región y psicológico de su gente y aún reveló:

Nada supera la calamidad del sertão: la sequía. Y que las grandes sequías del Nordeste brasileño obedecen a un ciclo de nueve a doce años, desde el siglo XVIII en un orden cabalístico. El determinismo juzgaba que el hombre es producto del medio (geografía), de la raza (herencia) y del momento histórico (cultura)⁴³³.

Al final del siglo XIX el Campamento se transformó, en cinco años de existencia, en la segunda ciudad de Bahía, con veinticinco mil habitantes. Su población estaba formada básicamente por ex esclavos, indígenas y gente pobre del interior. La comunidad se constituyó como una línea de fuga para millares de brasileños que osaron romper con el sistema perverso al que estaban sometidos. Para destruirla, fueron necesarias cuatro expediciones militares.

Canudos no se rindió. Ejemplo único en toda la historia, resistió hasta el agotamiento completo. Conquistado palmo a palmo, cayó el 5 de octubre de 1897, al atardecer, cuando caían sus últimos defensores, (...) eran cuatro apenas: un viejo, dos hombres adultos y un niño, frente a los cuales rugían rabiosamente cinco mil soldados⁴³⁴.

En este clima de estudio *in situ* de la región y las costumbres de sus habitantes, en junio de aquel mismo año, montamos en el atelier de Itapagipe la obra/altar titulada Fuego (Fig. 272) que tuvo la memoria como tema de las historias de los *Antonios* en el *Sertão Bahiano*.

⁴³³ Cunha, *Ibid.*, p. 59.

⁴³⁴ http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Sert%C3%B5es Consulta: 09/09/2010



Fig. 272. Luiz Mario, 2004,
Obra/Altar: Fuego. Instalación de 36m².
 Foto: Iraíldes Mascarenhas

Si recurrimos a un *sýmbolon*⁴³⁵, como indica Ordep Serra en *Veredas: antropología infernal*⁴³⁶, el “fuego” sería lo más indicado. Fuego para referirnos a la pasión del beato con la palabra de Dios; fuego como símbolo del clima y del paisaje seco del *sertão*; fuego por la saga de justicia del pueblo nordestino y por último, fuego como elemento de exterminio de una comunidad formada a partir del hambre, de la sed y de la fe de un grupo de personas.

La estructura principal consistía en una escalera de hierro sobre un tablado de madera; estos dos elementos encarnaban el escenario y la serranía del paisaje de *Canudos* donde se

⁴³⁵ En griego clásico sería: seña, credencial, prenda en garantía, marca, emblema o insignia de una divinidad; o ya índice de un fenómeno, código secreto, señales misteriosos (...) Por último merece registro especial el hecho de uno de los sentidos de la palabra *sýmbolon* corresponder a contacto –lo que también se armoniza con su acepción más originaria⁴³⁵. Contacto también, que, entre hombre y mujer en la cópula, puede ser llamado de *symbólaion*. (...) *symbolé* es unión, juntura, confluencia y también embate, duelo, o conflicto. En términos de fiestas y ceremonia *symbolé* puede ser término aplicado a la cooperación, parcería, adhesión, división de gastos. Según el autor, todas estas formas derivan del compuesto verbal *symbállo*, que básicamente significa “reunir, juntar, religar”.

⁴³⁶ SERRA, Ordep. *Veredas: antropología infernal*. Salvador: EDUFBA, 2002.

construyó la Iglesia de San Antonio por el *Conselheiro* y sus seguidores. A la izquierda, y en lo alto de la escalera, la pintura *Antonio Artista* simbolizaba el tiempo. En una zanja central de carbón vegetal y en los peldaños de la escalera, aproximadamente veinte maquetas de madera en forma de casas recordaban a *Canudos* caída e incendiada por la falta de comunicación entre las dos partes confrontadas. Piezas de hierro retiradas de demoliciones de casas complementaban la obra (Figs. 273 y 274) para ser usadas como candelabros para las velas que el público encendía.



Figs. 273 y 274. Luiz Mario, 2004,
Obra/Altar: Fuego. Instalación de 36m²
Foto: Iraíldes Mascarenhas

Con el propósito de integrar la obra en el espacio expositivo mantuvimos la ventana de la izquierda cerrada, para reflejar su imagen y, al mismo tiempo, mezclar la luz de las velas del espacio interior con las de la ciudad del paisaje exterior. En esta secuencia de memoria, imagen y reflejo, obras/altares creadas por los artistas que participaron en los seis años de las exposiciones, eran proyectadas alternativamente en espacios previamente establecidos dentro de la obra.

En el año 2004 por fin pudimos entrar en las casas de Itapagipe que hacían la Trecena de San Antonio para registrar imágenes de su producción artística y los costumbres de sus habitantes en el periodo de la Trecena de San Antonio.

5.2. Itapagipe como marco geográfico de la investigación



Fig. 275.
La Península de Itapagipe
Foto: Nilton Souza, 2007

Luiz Eduardo Dórea en *Histórias de Salvador nos nomes de suas ruas*⁴³⁷ cita a Frederico Edelweiss⁴³⁸ y Gabriel Soares de Souza⁴³⁹, quienes afirman que *la publicación de las cartas de los primeros jesuitas, por parte de Serafim Leche, v. I, P. 196, nos suministró la forma original del topónimo en un documento de 1550: tapuigipe, de tapyyía, tapyía, tapuy = tapia; j (g) = consonante eufónica, y = agua(s) y pe = en la(s), cuyo conjunto tiene el sentido de: en las aguas de los tapuias*⁴⁴⁰.

⁴³⁷ DÓREA, Luiz Eduardo. *Historias de Salvador nos nomes das suas ruas*. Bahia: EDUFBA 2006.

⁴³⁸ Frederico Edelweiss - Rio Grande do Sul 1911 – Bahia 1976, baihano nacionalizado, fue estudioso de los cronistas coloniales, de la etnografía indígena y en particular de la lingüística tupi-guarani. Sin embargo, su Biblioteca con 24.876 títulos de reconocida rareza fue adquirida por la *Universidade Federal da Bahia*. *Jornal A Tarde*, domingo, 22/08/1976 <http://www.twiki.ufba.br/twiki/bin/view/Ceb/EdelWeiss> Consulta: 28-09-2013

⁴³⁹ Gabriel Soares de Sousa – Portugal 1540 – Bahia 1591, fue agricultor y empresario, estudioso y historiador do Brasil.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Soares_de_Sousa

⁴⁴⁰ Dórea, *Ibid.*, p. 51.

Itapagipe es una península (Fig. 275) bañada, de un lado, por las aguas de *Bahía de Todos os Santos*⁴⁴¹ (Fig. 276) y, de otro, por las aguas del golfo de los *Tainheiros* –también conocido como Ribera o, con ocasión de la llegada de los portugueses, *Ribeiras dos Galeões*–. Por ser un golfo de aguas tranquilas, donde la bajamar permitía tener acceso a todo el exterior de las embarcaciones, se convirtió en astillero náutico natural. Dórea, citando a Gabriel Soares de Souza en su *Tratado Descritivo do Brasil*⁴⁴², registró *haber sido el área de Itapajipe pensada en 1547 (...) para que allí se edificara la ciudad de Salvador*. No obstante, las consideraciones sobre las posibilidades de defensa de aquel lugar hicieron

que los integrantes de la comitiva de Tomé de Souza escogieran el sitio donde finalmente se ubicaría la primera capital de Brasil⁴⁴³.

Pero, incluso sin ser el lugar para la construcción de la primera capital, Itapagipe no quedó relegada al abandono, ni tampoco sin importancia para la ciudad del Salvador.



Fig. 276.
Mapa da Baía de Todos os Santos
Marinha do Brasil

⁴⁴¹ En portugués, *Baía de Todos os Santos*. Posee alrededor de 1.000 km² de área, 290 km de perímetro. Con treinta y nueve islas, varios ríos navegables que en ella desaguan, manglares, vegetaciones de restinga y floresta atlántica, poblada por rica variedad de pescados, crustáceos y moluscos, su ecosistema la vuelven una de las más ricas bahías del mundo. En su división político-administrativa está rodeada de catorce municipios, los que componen el Recôncavo Baiano tienen cerca de 55 km² de margen urbanizado.

⁴⁴² SOUZA, Gabriel Soares. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. <http://www.brasiliana.com.br/obras/tratado-descritivo-do-brasil-em-1587/preambulo/39/texto> Consulta: 22-03-2011

⁴⁴³ Dórea, *Op. Cit.*, p. 50.

La importancia defensiva de Itapagipe⁴⁴⁴ también quedó de manifiesto por la presencia del *Forte de Nossa Senhora do Montserrat*, concluido en 1742 (Fig. 277) y que, debido a su forma armoniosa, hoy se considera la más preciosa construcción militar brasileña.



Fig. 277.

Fuerte de Nossa Senhora do Montserrat

Foto: Nilton Souza, 2007

⁴⁴⁴ Itapagipe fue un lugar muy codiciado, y por tanto escenario de luchas, como las que se dieron en virtud del proyecto de ocupación emprendido por la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales, en 1624 y 1638, coincidiendo con el periodo en que Portugal y sus colonias estuvieron bajo dominio de la Corona de España (de 1580 a 1640). Desde la segunda parte del siglo XVI los holandeses habían luchado por su emancipación del dominio español, logrando en 1581 la proclamación de la República de las Provincias Unidas, con sede en Amsterdam, separándose así de España. No obstante, con la anexión de Portugal y colonias a España, los holandeses se vieron económicamente perjudicados, especialmente por el comercio del azúcar. En consecuencia guerrearon en reiteradas ocasiones en el nordeste brasileño, logrando un éxito temporal. Sobre dichas acometidas el historiador Cid Teixeira concluyó: *Fueron éstas las dos invasiones [de 1624 y 1627] que la ciudad del Salvador sufrió durante el período de la muerte de D. Sebastião hasta la restauración portuguesa en 1640. Con la restauración portuguesa, se extendieron tratados de paz y los holandeses se retiraron pacíficamente.*

Palestra "Os holandeses na Bahia" Por Professor Cid Teixeira.

<http://www.cidteixeira.com.br/site/palestras.php?id=7> Consulta: 22-11-2011



Fig. 278. Igreja de Nossa Senhora da Penha de França. Península de Itapagipe. Foto: Nilton Souza, 2007.

Por otra parte, la arquitectura religiosa cobra valor. Financiados por los señores de ingenio, se construyeron los templos que dieron nombre a los cuatro barrios de Itapagipe: iglesia de *Nossa Senhora de Montserrat*, en 1659; iglesia de *Boa Viagem*, en 1712; iglesia de *Nossa Senhora da Penha de França*, en 1742 (Fig. 278); y la iglesia de *Nosso Senhor do Bonfim*, iniciada en 1745 y concluida en 1772 (Figs. 279 y 280).



Fig. 279.
Colina da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim
Península de Itapagipe
Foto: Nilton Souza, 2007



Fig. 280
Igreja de Nosso Senhor do Bonfim
Foto: Flávio Inserra, 2007

Así, la Península de Itapagipe sigue el cambio del siglo XVIII al XIX marcada ya por la influencia de los templos construidos y por las fiestas religiosas practicadas en verano en toda su geografía.

En cuanto al desarrollo urbanístico en la Salvador ochocentista, *el caserío fue avanzando en varias direcciones, hacia fuera y lejos del núcleo original. Así iba cubriendo campos y bosques para el nacimiento de nuevos barrios y la formación de los alrededores, (...) e Itapagipe, hacia donde el Conde dos Arcos planeó transferir nuestro centro administrativo, 'por conveniencia y seguridad pública'*⁴⁴⁵, siguió su curso urbanístico con sus plazas, pendientes y sus nuevas casas.

Al tratar de la arquitectura de viviendas, tanto en Itapagipe como en la ciudad de Salvador, estas se construían con total indiferencia al paisaje marítimo, priorizando las calles y las plazas para sus fachadas. El concepto de privacidad era celosamente observado, pues no solían incluir

⁴⁴⁵ Risério, *op. cit.* p. 296

un jardín frontal como área de ocio o convivencia familiar. En general esos momentos de encuentro social ocurrían en el fondo de la residencia, denominada *quintal*⁴⁴⁶, donde se plantaban hortalizas y frutas, además de servir de espacio para la cría de aves y pequeños animales de corral. En este mismo espacio se ubicaba la lavandería, la cisterna y los servicios.

Con todo, en general, ese quintal se quedaba aislado del paisaje de la playa por un muro, aunque éstas fuesen de aguas cristalinas, calientes y con arena blanca, solamente se utilizaban para navegación y baños de esclavos africanos e indios. Pero los *médicos brasileños de la segunda mitad del siglo XIX hicieron una vigorosa campaña en favor del baño marino, y entonces se puso de moda. El agua de mar aún no era aquí, por lo menos en principio, una fuente de placer, pero sí una muy buena medicina*⁴⁴⁷.

Tras dichas campañas Itapagipe se consolida como área de veraneo, pero todavía sin alcanzar las dimensiones que el futuro le reservaría.

⁴⁴⁶ [N.T.: pequeña porción de tierra o pequeña parcela detrás de la casa, muy frecuente en las viviendas brasileñas, en la que se suele ubicar a veces un jardín, huerto o corral].

⁴⁴⁷ Risério, *op. cit.* p. 478

5.2.1. La imagen de la ciudad para la mirada extranjera



Fig. 281. *Vista da Península de Itapagipe desde a Parte Alta da Cidade de Salvador - 1930*
Foto: Voltaire Fraga, 1912 –2006



Fig. 282. *Acesso a Península de Itapagipe. Av. Frederico Pontes 1920*
Autor desconocido



Fig. 283. *Igreja de Nosso Senhor do Bonfim Bonde de passageiros 1897*
Acervo Siemens Museu

Al igual que muchas ciudades portuarias, la construcción de Salvador también se realizó teniendo en cuenta la importancia de su ubicación y recursos para atender las rutas comerciales. Del mismo modo, dichas ciudades costeras, tanto bañadas por río como por mar, tenían en común el hecho de que vivían de su tráfico portuario, lo que favorecía, desde una perspectiva náutica, su fama en otros puertos y geografías más lejanas, con la difusión que los viajeros hacían de su imagen, ya sea representada por dibujos, por pinturas, por grabados o, más especialmente, por fotografías.

Sobre este enfoque de la ciudad, vista a través de sus fotografías y postales (Figs, 281, 282 y 283), la obra de Marisa Vianna...*Vou para Bahia*⁴⁴⁸ plantea dos cuestiones: la primera, buscar la valorización del lugar –Itapagipe– vinculándolo al espíritu de modernidad de la época; y la segunda, como el propio título de la obra sugiere, el efecto que produjo la publicidad de la ciudad en un marco de éxito social y económico ante la mirada extranjera.

Si sólo con la revisión del contenido de la obra referida es posible hacer un viaje en el tiempo, se puede imaginar su efecto en las personas que enviaban o recibían dichas postales, sobre todo a sabiendas de que ni la lectura ni la escritura eran los instrumentos de intercambio de conocimiento de la población de la época, que presentaba un elevado porcentaje de analfabetismo. En el caso de una propaganda sutil, subliminalmente implícita en las tarjetas postales, podemos estimar la importancia y el efecto de la difusión del progreso reflejado en las fotos sobre una potencial transposición de la realidad social, basada en los deseos o necesidades del viajero y del inmigrante.

⁴⁴⁸ VIANNA, Marisa. *Vou para a Bahia*. Salvador: Bigraf, 2004.

En el encuadre fotográfico de las postales hemos encontrado vistas de espacios urbanos y edificios modernos que señalan la importancia de Itapagipe como lugar de permanencia y asentamiento. Se trataba de testimonios de arquitectura pública y privada insertada en el paisaje natural de la región y construida con el estilo ecléctico de la época bajo el auspicio de D. Pedro II⁴⁴⁹, como la Residencia de Mendicidad⁴⁵⁰, el *Solar Amado Bahia*⁴⁵¹ y el *Hidroporto*⁴⁵² en la bahía de *Tainheiros*, o incluso el *Hospital Português* (Fig. 284) y el Hospital del Aislamiento de Mont Serrat. Con la difusión de tarjetas postales, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, Itapagipe se mostraba como área ideal para el desarrollo industrial y expansión socioeconómica.

⁴⁴⁹ D. Pedro II era aficionado a la fotografía y fue el primer brasileño en sacar una en la primera mitad del siglo XIX. Con ocasión de su exilio (...) en 1889, después la Proclamación de la República, el emperador D. Pedro II donó parte de su acervo personal, con cerca de 25 mil fotografías, a la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Dicha colección fotográfica fue presentada en la exposición *De volta à luz – Imágenes nunca vistas do Imperador*, en la que se reflejaba un Brasil ya independiente. El imperio no fue un período de grandes desarrollos económicos para Bahía, aunque supuso un momento histórico en el sentido de valorización y conservación de la memoria cultural de la época. Pedro II, El Magnánimo (Río de Janeiro, 02/12/1825 - París, 05/12/1891) Emperador de Brasil por 48 años. Fue coronado rey en julio de 1841 y terminó su mandato con la Proclamación de la República en 1889.

Exposición *De Volta à Luz - Imagens nunca vistas do Imperador*. Instituto Cultural Banco Santos, São Paulo 2003.

[<http://fotosite.terra.com.br/especiais/dpedro.php>] Consulta: 10-02-08

⁴⁵⁰ Creado en 1862 como Residencia de Mendicidad, trasladado en 1887 al *Solar Machado* en Boa Viagem, sólo en 1943, en honor a D. Pedro II, se convirtió en abrigo de ancianos.

⁴⁵¹ Inaugurado en 1901, el Solar de estilo neoclásico tiene una fachada con vistas a la bahía de Ribeira y fue construido especialmente para la boda de las hijas de su propietario, realizada la noche de su inauguración. En 1956 fue donado a los Empleados del Comercio de Bahia y en 1966 los socios convirtieron la casa en Centro Educacional Amado Bahia, desactivado en la década de los 70.

⁴⁵² El primer aeropuerto de Salvador, instalado en el barrio de Ribeira, en 1922 y sirvió de punto de parada para el primer viaje sobre el Atlántico Sur. Completado entre 1937 y 1939, impulsado por el hallazgo de un pozo de petróleo en el barrio de Lobato, el hidropuerto tenía instalaciones de lujo, y los hidroaviones aterrizaban en un puente en forma de "Y".

5.2.2. El desarrollo industrial en Itapagipe



Fig. 284. *Hospital Português*. Visto desde la torre de la *Igreja do Bonfim*.

En el comercio de Bahía ya no había lugar para aquellos interesados en las ganancias de la caña de azúcar de otrora; ahora se imponía una nueva etapa de conquistas industriales. Por las postales compiladas por Marisa Vianna, podemos evaluar el desarrollo urbanístico del lugar de acuerdo con el ritmo constructivo de bellas viviendas y de la instalación y desarrollo frenético de las industrias. Con la llegada del progreso a la Península de Itapagipe se abrieron dos caminos antagónicos, desde el punto de vista económico: ganar dinero y pagar deudas.

Pero no serían sólo ésas las acciones del inmigrante en la península, pues existían otros pioneros, como el italiano Giuseppe Vita, con su aportación en la fabricación de cristales laminados y de su fábrica, Fratelli Vita⁴⁵³, y como ésta instalaron muchas otras en la región. De hecho, hemos encontrado algunas de sus piezas en algunos altares realizados para la trecena de San Antonio en Itapagipe.

De las industrias instaladas en Itapagipe conocemos las de fabricación de manteca de cacao, de tabaco, aceites, cervecería y textiles⁴⁵⁴

⁴⁵³ La historiadora Maria Vidal de Negreiros Camargo en su investigación *Fratelli Vita: sabor e brilho na Península de Itapagipe* (FLEXOR, Maria Helena Ochi e CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros. *Península de Itapagipe: patrimônio industrial e natural*. Capitulo, *Fratelli Vita: sabor e brilho na Península de Itapagipe*. Salvador, Bahia: EDUFBA 2011) dice que entre 1911 y 1916 en la fábrica de cristales y refrigerantes también funcionó allí una sala de cine llamada Recreio Fratelli Vita, muy lujoso, cercado de jardines, iluminado, contando siempre con un grupo musical. (...) poseía 500 asientos y era (...) frecuentadísimo por los moradores de las cercanías Itapagipana. Pero no serían sólo ésas las acciones del inmigrante en la península, pues existían otros pioneros, como el italiano Giuseppe Vita, con su aportación en la fabricación de cristales laminados y de su fábrica, Fratelli Vita, y al igual que ésta se instalaron muchas otras en la región. De hecho, hemos encontrado algunas de sus piezas en algunos altares realizados para la trecena de San Antonio en Itapagipe. Informaciones pasadas por el Señor Jário Barreto Vita a igual que entrevista suya publicada en la página web: <http://www.fratellivita.com.br/history.html> Consulta: 13-11-2011

⁴⁵⁴ Entre dichas iniciativas industriales, hubo una especialmente relevante por la preocupación de su propietario en asociar una visión progresista a un carácter humanista. Hijo de ex esclava, el empleado de una fábrica de tejidos, por mérito y visión emprendedora, ascendió a socio y después fundó su propia empresa que llegaría a ser el más completo conjunto industrial de la época. Así, el bahiano *Luiz Tarquínio* fundó en 1891 el *Empório Industrial do Norte*, un complejo textil; en el que el bienestar de sus empleados tenía igual importancia que los aspectos comerciales. De hecho, muy cerca de la fábrica, hizo construir una villa de doscientas cincuenta y ocho habitaciones para las familias de los trabajadores. La villa poseía una plaza central, escuela, biblioteca, museo de historia natural y una cooperativa.

La expansión de la vivienda en el entorno industrial *itapagipano* se ha asociado a la reducción del flujo productivo. Por tanto, a finales del siglo XX, las industrias tuvieron que emigrar para reiniciar el proceso en otro lugar. Se crearon entonces el *Polígono Industrial de Aratu*, el *Porto Seco Pirajá*, el *Polígono Industrial de Camaçari* y el *Polígono Petroquímico de Camaçari*. El último, ha dejado huella en la península con la instalación petrolífera implantada a la orilla del *Golfo de Tainheiros*, en la localidad de *Lobato*. Allí se encontró por primera vez en 1940 el oro negro. Gracias a la creación de la *Empresa Brasileira de Petróleo (Petrobrás)* y a la repercusión de la propaganda política se intensificó la emigración de las regiones agrícolas. Efectivamente, los habitantes de dichas regiones se veían obligados a emigrar en virtud de las dificultades de subsistencia en su lugar de nacimiento, por falta de asistencia sanitaria, educación y servicios básicos. Así, una vez más, el hombre abandonó el campo y ocupó la ciudad.

Las noticias del avance industrial en Itapagipe atrajeron mano de obra de los municipios más lejanos del interior del Estado e incluso de otros estados y países. Hubo un proceso acelerado de expansión demográfica debido a las numerosas personas que llegaban y se establecían en la región, como lo hicieron los emigrantes oriundos de Galicia que llegaron en las primeras décadas del siglo XX. En España, en la ciudad de Lugo localizamos la obra de Teresa Táboas Veleiro, *Emigración y Arquitectura. Os brasileiros*⁴⁵⁵, que nos reveló, entre otros datos, la existencia del modelo de casa “gallega bahiana” en Galicia, con las mismas características estilísticas de la casa bahiana.

Muchos gallegos se enriquecieron llegando incluso a construir réplicas de sus residencias brasileñas en tierras

⁴⁵⁵ VELEIRO, Teresa Táboas. *Emigración y Arquitectura. “Os Brasileiros”*. Vigo: Diputación Provincial de Pontevedra – Artes Gráficas Vicus, 1998.

españolas, conocidas como "La casa de los brasileños". Entre las viviendas españolas que la autora menciona como legado arquitectónico de relevancia documental, por el éxodo migratorio de España, hay una que destaca especialmente: el ya referido solar Amado Bahía.

Con ello evidenciábamos un testimonio del flujo migratorio de los gallegos procedentes de Pontevedra⁴⁵⁶, Vigo y Ponte Caudelas hacia Itapagipe, donde instalaron panaderías, heladerías, bares, restaurantes, funerarias y, entre otros sectores comerciales, las tiendas de material de construcción para atender la expansión inmobiliaria del lugar.

Esta es la razón por la cual los altares montados en las viviendas durante las fiestas de San Antonio en Itapagipe contenían elementos simbólicos oriundos de diferentes culturas. Las personas que ocuparon la Península de Itapagipe a lo largo de los últimos cinco siglos tenían orígenes muy distintos: indios tupinambos, portugueses, africanos, españoles e italianos; todos ellos inmigrantes, o simplemente viajeros, fueron atraídos a un supuesto paraíso en el que la aventura y la fe justificaban el cambio de lugar, ante la guerra, el hambre y la opresión.

Sería pues Bahía, la tierra de la alegría. Sí, esa es la característica singular registrada por la historia que, por unanimidad aún hoy en día está reconocida tanto por la mirada nacional como por la del extranjero que por allí pasó o que allí vive. El fotógrafo Pierre Verger dijo: *Las fiestas religiosas y cívicas son numerosas en Bahía y forman un ciclo que se renueva cada año, siguiendo una tradición muy arraigada*⁴⁵⁷. Característica difundida en forma de cortejos diversos que configuran la cultura bahiana pero, en esta

⁴⁵⁶ "Un 96% de los españoles residentes en Salvador son gallegos y lo más interesante es que de dicho porcentaje, un 90% proviene de la provincia de Pontevedra". Veleiro, op. cit., p. 19.

⁴⁵⁷ Jesús, op. cit. p. 90.

ocasión, sintetizada por los versos de la música de Armandinho Macêdo y Moraes Moreira en la canción titulada *Chame Gente*, la cual describe la alegría y la hospitalidad del bahiano. Los compositores se sirven de los nombres de las calles de la ciudad, las cuales revelan pasajes de la historia y componen hoy en día el cortejo carnavalesco.

*¡Ah! imagina solamente qué locura esa mezcla.
Alegría, alegría es el Estado que llamamos Bahía.
De Todos los Santos, encantos y Axé.
¡Sagrado y profano el bahiano es carnaval!
Al pasar de la historia, Vitória, Lapinha, Caminho de Areia,
por las calles, por las venas corre la sangre caliente, por el
Mangue Pelourinho. En la Sé o en Campo Grande no puede
faltar la fe el carnaval pasará...*

Este sentido de fiesta y alegría, sugerido tanto por los versos como por el título, apunta al sentimiento de esperanza peculiar en la personalidad brasileña y, especialmente, la del pueblo bahiano, y hasta en la gente *itapagipana*, ya que *Caminho de Areia* es el nombre popular de una avenida que corta en línea recta el centro de la Península de *Itapagipe*. Fue en ese escenario donde San Antonio se asentó, dio nombre a espacios públicos de la ciudad, pasó de la iglesia a los hogares, transitando de los espacios militares a los *terreiros* o lugares destinados al culto del candomblé, de lo sagrado a lo profano, asimilado por la alegría del bahiano.

Como sugiere Guy Debord *el espectáculo en la sociedad corresponde a una fabricación concreta de alienación. La expansión económica es sobre todo la expansión de esta producción industrial específica. Lo que crece con una economía que se mueve por sí misma sólo*

*puede ser una alienación que estaba en su núcleo original*⁴⁵⁸. De este modo, es posible que la alegría de la gente bahiana se sienta en peligro por una industria cultural acoplada a una industria turística en la que *el espectáculo está al acecho, listo para apropiarse de las manifestaciones populares, y convertirlas en producto industrial*⁴⁵⁹. Mientras, opuesta a esta “espectacularización”, se encuentra la producción artística bahiana que resiste a favor de la conservación de las tradiciones populares como las que tratamos en este trabajo.

No hay controversia entre los historiadores cuando afirman que San Antonio fue un hombre culto y erudito y al mismo tiempo sencillo, humilde, *reservado –sin dejar de ser criatura de la alegría–, es hombre de talante bien humorado*⁴⁶⁰. Era también un eminente predicador y muy ingenioso en el uso de metáforas aplicadas en sus sermones. Sencillo y comunicativo, tal y como reconoció San Francisco, como prueba el documento *Carta a Santo Antonio*⁴⁶¹: *A Fray Antonio, mi obispo, Fray Francisco [le desea] salud. Me agrada que enseñes sagrada teología a los frailes, siempre que, en ese estudio no extingas el espíritu de oración y devoción, como está contenido en orden*⁴⁶². En efecto, podemos constatar esta indicación de San Francisco reflejada en la cultura popular bahiana y en las fiestas que se realizan en honor a San Antonio, ya que aquí todos los recursos creativos se utilizan y sirven para actualizar la historia y las

⁴⁵⁸ Debord, *Op. Cit.*, p. 24.

⁴⁵⁹ Debord, *Op. Cit.*, p. 24.

⁴⁶⁰ Nuno, *Op. Cit.*, p. 185.

⁴⁶¹ Carta revisada por los bolandistas - La autenticidad de esta carta sólo comenzó a ser discutida después de que Paul Sabatier insistió en que San Francisco se oponía a los estudios. En general el texto aparece en pergaminos independientes o en las vidas de San Antonio, no en recopilaciones. Después de las ediciones de 1904 se encontraron muchos pergaminos. Es interesante leer 2Cel 163, donde se cita esta carta, y también la *Adm.7*, que habla de los estudios. La Carta cita a RB, por eso tiene que ser posterior a 1223. Pero no puede ser posterior a 1224/5, cuando San Antonio fue a Francia. Él tuvo que pedir antes el escrito de San Francisco.

⁴⁶² Nuno, *Op. Cit.*, p. 185.

enseñanzas de fe del Santo: desde el arte aplicado al montaje de los altares y las oraciones cantadas, a la comida servida y, por supuesto, al placer del encuentro y por la comunicación establecida por los participantes en la fiesta. Los habitantes de Itapagipe nos dijeron que la Trecena de San Antonio genera empleo, y además produce alegría. De hecho, para sus participantes es una acción en *sintonía con las enseñanzas de Francisco de Asís, que predicaba una vida de privaciones en favor del prójimo, es cierto, pero se insiste en que la vida se debe llevar siempre con alegría*⁴⁶³.



Fig. 285.
Manifestación teatral en alabanza a San Antonio en la calle de Bahía.
Foto: Luiz Mario, 2005

⁴⁶³ Nuno, *Op. Cit.*, p. 185.

5.3. El imagen del santo en la fachada de la casa como invitación a la tradición

Una vez analizado el lugar debíamos encontrar viviendas que mantuvieran viva la tradición de la práctica de la trecena en honor a San Antonio. Así, rastreamos los inmuebles que mostraran en su arquitectura indicios de devoción al santo: emblemas, hornacinas o representaciones pictóricas relacionadas con San Antonio. De estas tres formas artísticas, la última fue la más encontrada en la Península de Itapagipe.

Pero, antes mismo de mostrar estas manifestaciones, hace falta observar ejemplos de esos estilos de representaciones y sus características, en otras ciudades o aun países que visitamos para que podamos establecer correlaciones.

España: tenemos ejemplos de Valencia (Fig. 286) – Chiva (Figs. 287 y 288), Asturias (Figs. 289 y 290), Lugo (Figs. 291, 292, 293 y 294) y Barcelona (Fig. 295).



Fig. 286. Vivienda en el borde del tranvía,
Valencia.

Foto: Luiz Mario 2005



Figs. 287 y 288.
Horacina en Vivienda, *Calle en el Centro*. Pueblo de Chiva. Valencia.

Foto: Luiz Mario 2002



Figs. 289 y 290.
Vivienda junto a una Capilla de San Antonio Cangas de Onís. Picos Altos de España. Foto: Lorena Freire 2010



Figs. 291, 292, 293 y 294.
Horacinas en las calles y
carreteras de la Ciudad de
Lugo.
Norte de España. Foto: Luiz
Mario 2010



Fig. 295. Horacinas en la
entrada de la Casa de Antonio
Gaudí. Parque Güell,
Barcelona – España.
Foto: Luiz Mario 2004

Portugal: encontramos imágenes de San Antonio en Ponte de Lima (Figs. 296 y 297), en la carretera entre la ciudad de Braga y Guimarães (Figs. 298 y 299), en la Ciudad Porto (Figs. 300 y 301) y en Setúbal (Figs. 302 y 303).



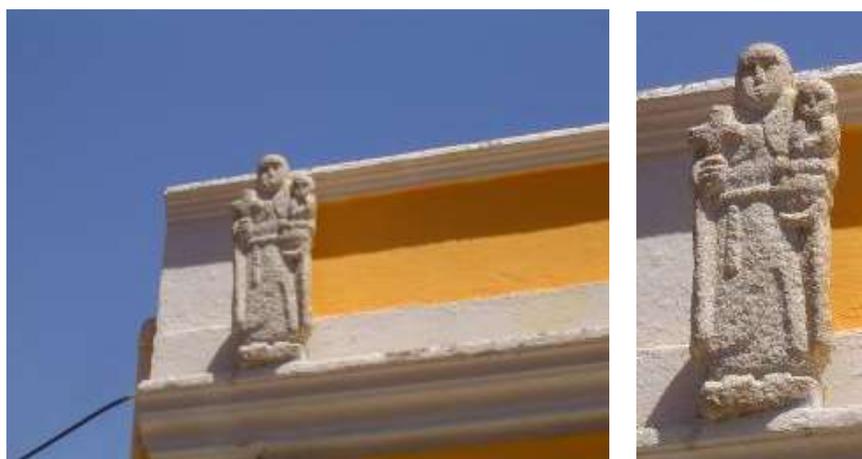
Figs. 296 y 297. Horacinas en vivienda, Ponte de Lima. Norte de Portugal
Foto: Luiz Mario 2004



Figs. 298 y 299. Gruta, fuente y paineles pintados con temas de los Milagros de San Antonio en construcción de finca. Carreteira entre Braga y Guimarães Norte de Portugal.
Foto: Luiz Mario 2009



Figs. 300 y 301. Camino para la Ribeira. Ciudad do Porto, Norte de Portugal. Foto: Luiz Mario 2009



Figs. 302 y 303. Setúbal, Norte de Portugal Foto: Isabel Gaspar, 2012.

Uruguay: sólo encontramos dos imágenes en Montevideo (Figs. 304 y 305).



Fig. 304 y 305. Calle FCO. García Cortinas, Montevideo
Foto: Luiz Mario 2010

Brasil: con excepción de las imágenes de la Ciudad Salvador, algunos ejemplos fueron registrados en la Ciudad de Rio de Janeiro (Figs. 306, 307, 308, 309, 310 y 311).



Figs. 306 y 307. Calle Hermenegildo Barros. Barrio de Santa Teresa. Rio de Janeiro.
Foto: Luiz Mario 2007



Figs.308, 309, 310 y 311. Calle Central del Barrio de Santa Teresa.
Rio de Janeiro.
Foto: Luiz Mario 2007

A partir de entrevistas a los residentes de las casas de Itapagipe que poseían este tipo de representaciones se constató que algunas, a pesar de mantenerlas intactas, ya no practicaban la tradición por diferentes razones: por un cambio de religión, por el hecho de ser inquilinos y no propietarios del inmueble y hasta por el fallecimiento de los mantenedores de la tradición. Los que mantenían viva la devoción al santo, insertada físicamente en la fachada de sus casas, nos informaban de quienes eran los vecinos que aún mantenían la trecena de San Antonio. Siguiendo tales indicaciones fuimos de puerta en puerta hasta encontrarlos. Así, visitamos y registramos doce casas. La primera en ser observada (Figs. 312 y 313) fue justo la que sirvió para abrir las

puertas de las demás. Por eso empezaremos por la casa del Señor Isidro Belarmindo da Silva Assunção.



Figs. 312 y 313. Calle do Coqueirinho, Barrio da Ribeira.
Península de Itapagipe. Salvador, Bahia – Brasil.
Foto: Luiz Mario 2004

Pasamos, pues, a observar y a analizar la composición de los altares especialmente montados para las fiestas de San Antonio en la Península de Itapagipe en el año de 2004. Pero no adjuntaremos imágenes fotográficas de los altares en esa parte del trabajo por dos motivos: el primero es que las imágenes de algunos altares encontrados en esas casas ya ilustran partes distintas de este trabajo; el segundo es nuestro interés en alentar la construcción de imágenes a través de los relatos y observaciones extraídos de las entrevistas hechas a sus habitantes. La película resultante de la filmación de estas entrevistas está disponible como documento en los anexos de este trabajo.

5.4. Las casas visitadas

1ª casa

Habitante: Isidro Belarminio da Silva Assunção

Edad: 74 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace setenta años.

Dirección: *Rua do Coqueirinho nº 10, Barrio Ribeira. Península de Itapagipe.*

La Casa de tiene en su fachada una pintura monocromática en tonos azules con la imagen de San Antonio (Fig. 312). En el pequeño jardín de la vivienda había un *peji*⁴⁶⁴ y el *padê*⁴⁶⁵ con elementos simbólicos en hierro y cerámica que representaban los orixás⁴⁶⁶ del candomblé y en la primera sala (comedor) encontramos el altar de San Antonio.

Montado casi bajo la escalera que lleva a la planta superior de la residencia, el altar tenía su estructura apoyada sobre cajas y todo su conjunto estaba revestido de papel crepón y manteles blancos bordados a mano. Flores naturales, cambiadas cada dos días, lo adornaban haciendo referencia al jardín del paraíso. En aquel año los colores principales habían sido el amarillo y el blanco. Como sucede en otros altares, la imagen de San Antonio, casi no se veía entre los elementos decorativos del altar.

⁴⁶⁴ Altar para las religiones afrobrasileñas.

[http://reino-de-oxum.blogspot.com/2008_07_27_archive.html]. Consulta: 22-02-09

⁴⁶⁵ Encomienda para Exú durante el comienzo de las sesiones o fiestas, en el que se expone la comida y la bebida, con velas, flores y otras ofrendas, para que alejen las perturbaciones en las ceremonias. [http://reino-de-oxum.blogspot.com/2008_07_27_archive.html]. Consulta: 22-02-09

⁴⁶⁶ [N.T.: (del yoruba, *orisha*). Entre los yorubas y en los ritos religiosos afrobrasileños, como el candomblé, la umbanda, etc., es la personificación o deificación de las fuerzas de la naturaleza o ancestral divinizado que, en vida, obtuvo control sobre dichas fuerzas}.

Sobre las oraciones cantadas, el residente nos informó sobre un *himno del soldado* para San Antonio que procede de su ciudad de origen, *Cachoeira*, en el *Recôncavo Baiano*.

*Antonio bento de evocar repudio,
em seu brasão à sombra tutelar.
Em teu exercito queremos todos,
assentar praça bandeira jurar.
sobre o degrau...
sobre o degrau do seu altar...
do seu altar.
Pelo seu nome juramos Antonio,
algo de guerra e acalme ao demônio.
Hino de todo o nosso peito brilha,
guia ô Santo Antonio nosso protetor.
Que não transpasse o nosso peito a bala,
sinceros votos a sombra do amor.⁴⁶⁷*

El señor Isidro dice que en 1970 se casó y en 1971 reinició la tradición, pero afirma que no quiere que sus familiares sigan la tradición por obligación, sino por el placer para su espíritu. Cuando le preguntamos por los elementos del candomblé que aparecían en la entrada de su casa nos dijo: *tengo un Ogum Cheroqué entronado en la entrada de casa y hago para él mis obligaciones. Pero Ogum es Ogum y San Antonio es San Antonio. Afirma que forma parte de un candomblé en Amoreiras, en la isla de Itaparica, cuya casa tiene a Oxalá como guía.*

⁴⁶⁷ Antonio bendito rechazo evocar en su blasón la sombra tutelar / Queremos todos en tu ejército tomar un puesto y jurar bandera. / Sobre el escalón /sobre el escalón de tu altar / de tu altar. / Por tu nombre juramos, Antonio, / algo de guerra y de calma al demonio / Himno de nuestro pecho luce / guía, oh San Antonio, nuestro protector / Que la bala no traspase nuestro pecho / votos sinceros a la sombra del amor.

2ª casa

Habitante: Edenete Oliveira Garcia.

Edad: 78 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace treinta y tres años.

Dirección: *Rua do Fogo nº 34, Barrio Ribeira.*

Península de Itapagipe.

Esta casa no poseía ninguna pintura relativa a San Antonio en la puerta, pero en el jardín interno existen dos hornacinas en la pared: en una había una imagen de la Virgen María y en la otra una de San Antonio. Ambas imágenes se mantienen iluminadas durante todo el año y entre estas se monta el altar festivo durante el período del 1 al 13 de junio cada año. La residente, Doña Edenete Oliveira Garcia, nos contaba: *la tradición vino de la familia de mi marido y cuando me casé y vine a vivir a Itapagipe, en 1971, mi suegra me dio la imagen de San Antonio, y decía que era de mi marido desde que era niño. En junio de ese mismo año comenzamos la práctica de la Trecena en honor a San Antonio, rezando los trece días siempre a las 21:00 h con una comida después de cada rezo cantado.*

En lo relativo al altar, observamos una composición de cajas que tenía como apoyo una gran mesa. Todo el conjunto estaba forrado con tejidos de color amarillo y azul, y al fondo se situaba un gran pendón de terciopelo, que se complementaba además con una luna y unas estrellas metálicas doradas. Por las plantas y flores naturales utilizadas en la decoración del altar, lo clasificamos como un altar popular artesanal.

Se observó también la presencia de un estandarte pintado con la imagen del santo, característico de las entradas de las fincas de las regiones rurales del estado de Bahía.

Según D. Ednete, actualmente *la decoración del altar sigue a cargo de mi hijo*, pero también afirma que se trata más que de una tradición, de una *obligación con gusto*. No le gustaría que ninguno de sus hijos tuviese la obligación de continuar con la fiesta dadas las dificultades e incertidumbres de la vida y la falta de empleo y de trabajo que hay en la actualidad. *Entiendo que la tradición está renaciendo, porque cuando llegué a Salvador no había mucha gente que la mantuviera como en los últimos años. Aquí en casa son dos las fiestas religiosas, la de Nuestro Señor, el día de mi cumpleaños cuando aquí se llenaba de gente, y la de San Antonio. Excepto estos, no tenemos otro vínculo con las fiestas religiosas.*

3ª casa

Habitante: Auzelice Freitas Dias.

Edad: 76 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace cuarenta años.

Dirección: *Rua da Imperatriz nº 113, Barrio Boa Viagem - Península de Itapagipe.*

En el barrio de Boa Viagem encontramos a la Sra. Auzelice, quien mantiene la tradición de su madre que, a su vez, siguió los pasos de su abuela y de su bisabuela, personas originarias de la ciudad de Cachoeira en el Recôncavo Bahiano. *Toda nuestra familia rezaba, incluso relevándonos durante todo el período de la trecena: unos empezaban el día 1 de junio y otros el día trece para que pudiésemos participar de todos los actos.*

Observamos que, posiblemente por tener más recursos económicos, el altar se instaló en un espacio mayor –convertido especialmente en capilla–, el cual es la sala de estar de la

vivienda durante todo el año. Este espacio hace que la intervención creativa gane en proporciones; resulta superior en tamaño a otros altares producidos en otras casas de la península. La decoración con arreglos florales se renueva constantemente durante el período de la Trecena. Un arco de flores determina el área del altar, que sigue la estructura estilística de los altares de los templos religiosos.

Para la celebración y aperitivo que sigue al rito, la Sra. Auzelice dice que cada día hay una comida diferente ya que después de la cena, la gente trae consigo licores, pasteles y dulces y, según dice, *si dependiese de nuestra familia y de los amigos que siempre acuden cada noche, esta tradición no acabaría nunca.*

4º casa

Habitante: Personas mayores sin condiciones económicas y sociales para vivir solas.

Edad: más de setenta años

Tiempo que vive en la casa: la mayoría, desde hace treinta años.

Dirección: *Rua Luiz Tarquínio s/nº, Barrio boa Viagem Península de Itapagipe.*

Esta casa adquiere rasgos especiales ya que residen en ella una familia numerosa sin lazos de parentesco. La acción de la Trecena de San Antonio, más que en las otras casas investigadas, se da en conjunto como una acción artística. El lugar es el abrigo de ancianos D. Pedro II, donde la artista plástica Mille Genestrete promueve cada año una acción solidaria con ocasión de la trecena de San Antonio. Aunque la casa no tenga el carácter particular de las anteriores, la participación de sus residentes es muy activa;

junto al altar montado por la artista, aportan una buena dosis de autenticidad al evento.

Por motivos de comodidad funcional y ambiental, el altar se instala siempre en el espacio reservado para la capilla. Si observamos el altar de manera aislada, en su unicidad, seguramente sería un ejemplo más de lo que hemos clasificado como altares populares, básicamente por la producción de las tradicionales flores de papel de seda o crepé. No obstante, por la intervención artística simbólica en todo el espacio religioso, desde el atrio de la capilla hasta el pasillo central de la nave en toda su extensión, optamos por clasificarlo como altar artístico contemporáneo. Por el tamaño de la imagen del santo, se observó otra tradición: la costumbre ancestral de confeccionar un vestido nuevo para el Niño Jesús que caracteriza iconográficamente a San Antonio. Hojas de plantas naturales como bambú y palmeras recolectadas del jardín de la casa complementaban la imagen del altar festivo. Mille Genestrete refiriéndose a la trecena en honor a San Antonio afirma: *durante mi infancia participaba en mi casa y en casa de mi abuela, pero durante la adolescencia, por la juventud, no tenía lugar para San Antonio; después volví a frecuentar la Iglesia de San Francisco sólo a nivel social. Con este proyecto tuve la capacidad de unir las dos cosas: el arte, que yo ya hacía fuera de aquí, con lo social, que era el trabajo que yo ya realizaba dentro del albergue. Y ahora, la gente continúa también con esta costumbre, cuyo objetivo es divulgar la tradición*⁴⁶⁸.

Más que el análisis estilístico del propio altar y la declaración de la artista, la observación de los aspectos que acompañaban a los ritos exigía una especial atención a dos hechos: el primero daba cuenta de que, lejos de los fuegos artificiales utilizados los ritos caseros, es el volteo de la campana el que determina el comienzo de las oraciones cantadas, acción sonora de alabanza que, en sincronía, estaba acompañada por todos los residentes; el segundo se refiere al origen de los hombres y mujeres que se instalaron en Itapagipe, ya que en ellos, en sus rostros ancianos, se veían

⁴⁶⁸ [<http://www.pilula.com.br/casa401/mili.htm>] Consulta: 14-06-07

reflejadas las marcas impuestas por el paso del tiempo; rasgos indios, gallegos, portugueses o descendientes de inmigrantes de otras nacionalidades y predominantemente, afroamericanos descendientes del Brasil colonial.

5ª casa

Habitante: Adenísia Sena Moreira de Oliveira

Edad: 75 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace cincuenta años.

Dirección: *Rua Ladeira da Lenha nº 17, Barrio Bonfim. Península de Itapagipe.*

En lo alto de la Colina Sagrada, detrás de la iglesia de Bonfim, llegamos a la casa de la Sra. Adenísia, en la cual la tradición de las Trecenas sigue desde los tiempos de su abuela, cuando le rezaba a un hijo suyo que se fue a vivir a Río de Janeiro. En la década de los 40 su madre continuó la tradición. La artista plástica Fátima Sena, hermana de la Sra. Adenísia, recordaba: *desde mi infancia veo aquí en casa la fiesta de San Antonio. Mi abuela preparaba pasteles y acudía mucha gente del interior para festejar al santo, gente de la ciudad bahiana de Serrinha.*

El altar de la casa de las hermanas Sena estaba montado en el comedor, pero como la planta sigue las primeras construcciones del entorno de la iglesia de Bonfim, la sala a la que nos referimos se encuentra al fondo de la vivienda, junto a la cocina y, a pesar de ello, tiene vistas a la Bahía de Todos los Santos. Clasificamos el altar como popular, más por la estructura adoptada y por la presencia de un resplandor producido por ocho módulos circulares en papel metálico plata y oro, que por los adornos complementarios, creados con plantas y flores naturales.

Las hermanas Sena explicaban también que durante todo el año ayudaban a su madre y a su abuela a preparar el altar, a veces durante noches enteras. Según Adenísia: *yo soy la quinta de diez hermanos, nunca le pedí [a San Antonio] matrimonio, pero pedí otras cosas: le pedí que mi hijo fuera médico como él y el año que hice la promesa, mi hijo aprobó medicina.* [Otra hermana, Maria das Graças, cuenta]: (...) *yo espero que la tradición continúe durante algunas generaciones más con la misma alegría. Estuve una época en paro y gracias a él volví a trabajar en la misma empresa en que lo hacía.*

En lo tocante a la fiesta, no todos los días había comida, ya que no siempre había muchas personas. Pero los fines de semana, o el último día, la casa se llenaba con todos los amigos, vecinos y familiares. Ese día la comida era abundante y el baile asegurado.

6ª casa

Habitante: Eliana Maria Nunes de Souza

Edad: 92 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace setenta años.

Dirección: *Rua Terceiro Barreiro nº 70, Barrio Montserrat.*

Península de Itapagipe.

Las hermanas Sena señalaron la casa de una señora, amiga de su madre, que aún vive en frente del Hospital Couto Maia. Al llegar allí encontramos a la Sra. Eliana que, convaleciente de una enfermedad, no arregló especialmente el altar, sino que solamente realizó una pequeña decoración en la hornacina construida en la primera planta de la casa.

Su hija, Eunice Nunes de Souza, cuenta que otros años hacían un altar especial, en la planta baja, ante el que se reunían varios amigos, vecinos y familiares en noches festivas. De todas las noches, la última, la del día 13 de junio, *la noche de la madre*, era la más animada. Observamos que, a pesar de las circunstancias, el citado nicho poseía iluminación artificial indirecta y los mismos escalones que caracterizaban a los altares escenográficos observados en otras viviendas de Itapagipe. En iguales condiciones estaba el santo, es decir, en todo lo alto adornado con flores naturales.

7ª casa

Habitante: Maria Nascimento dos Santos Felix

Edad: 77 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace cincuenta años.

Dirección: *Avenida Constelação nº 97, Pedra Furada, Bairro Montserrat.*

Península de Itapagipe.

Existe una calle del barrio de Montserrat cuyo terreno presenta las mismas características que hicieron que los portugueses eligieran la región de Salvador para establecer la antigua ciudad fortaleza en el siglo XVI. Esto es, una larga banda de playas protegidas por una ladera donde vivían los primeros pescadores. Durante las últimas seis décadas se construyeron allí casas humildes que con el tiempo y la superposición de nuevos pavimentos en sus construcciones alcanzaron la calle São Francisco, situada en lo más alto de la ladera. Siguiendo los mismos pasos de la clase económicamente dominante de Salvador, las personas humildes de la antigua calle Pedra Furada, actual avenida *Constelação*, con sus escasos recursos financieros intentaron atender al incremento de miembros de sus

familias con sus construcciones. Así, la acción constructiva en Itapagipe se da como respuesta a una falta de política social y planificación urbanística efectivas.

En la avenida *Constelação* se identificaron tres casas con la imagen de San Antonio en sus fachadas. Sólo en una de ellas encontramos a sus habitantes.

En la casa con el nº 97 vivía Doña Maria que, a pesar de ser devota del santo, ese año optó por participar de la Trecena en casa de una prima suya en otro barrio de Salvador. Asimismo nos contó que, su devoción empezó a partir de una petición que si se le concedía, rezaría la trecena todos los años: *le pedí a Dios que me diera una casa propia para dejar de vivir de alquiler y hace veintinueve años que compré mi casa y que le rezo al santo. La imagen que ustedes ven en la fachada de mi casa está siempre iluminada por una lámpara: día y noche, nunca la apagamos. Aquí en esta calle había muchas casas en las que se celebraba la trecena en honor a San Antonio, pero hoy en día ya no se ve ninguna. Solamente una vecina mía las hace tal y como su madre y su abuela le enseñaron.*

A pesar de que Doña Maria no montó un altar para ese año, no desapareció nuestro interés en visitar su casa ya que consideramos especial el hecho de ser la única, entre las otras investigadas, que tiene una luz en la imagen de la fachada y también porque la mantiene permanentemente encendida por el santo. Asimismo, en un lugar del aparador de su casa vimos una pequeña imagen de San Antonio adornada con flores, velas e incienso como otra prueba más de su devoción. Aunque el sitio reservado al santo estuviera dentro de un mueble, no se trataba de un montaje especialmente establecido.

8º casa

Habitante: Marta dos Santos Dias

Edad: 42 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace veinte años.

Dirección: *Avenida Constelação nº 97, Pedra Furada, Bairro Montserrat Península de Itapagipe.*

Siguiendo las indicaciones de Doña Maria fuimos a parar a la casa con el nº 39 de la misma avenida para entrevistarnos con Doña Marta. No tuvimos dificultades, ya que, aunque el número estaba escondido detrás de una planta del pequeño jardín, el altar para San Antonio era visible desde la calle por ser ésta muy estrecha y la casa muy pequeña. Doña Marta era una joven madre de familia que se crió en otra calle cercana y donde aprendió de su madre los rezos de la trecena. Según ella, los rezos no se cantaban, sino que se leían. *Mainha⁴⁶⁹ tenía por costumbre leer las oraciones y yo, justo después de la muerte de mi madre, seguí su tradición hasta que me casé y me mudé aquí. Pero ese año tuve un sueño que me decía que cantase y desde entonces con la ayuda de los amigos estoy aprendiendo las melodías de las oraciones y poniéndolas en práctica.*

El altar montado por Doña Marta estaba situado en el pequeño espacio de la sala de estar de la casa y seguía la misma estructura de los otros ya analizados: mesa con cajas superpuestas para elevar la imagen del santo revestidas de papel de seda azul turquesa como el mar de enfrente de su casa y azul marino en la parte superior como imitación del cielo. Aunque no tuviera resplandor ni estrellas, las flores de plástico surgían como si salieran de la parte metálica de la base sobre la que se apoyaba el santo. El material plateado era utilizado como espejo para crear reflejos de luz junto a las velas encendidas. Clasificamos este altar como popular.

⁴⁶⁹ Forma diminutiva de la palabra *mãe* (madre), utilizada por los bahianos para expresar cariño, a veces también aplicada al padre, llamándolo *painho*. Posiblemente, por eso también llamen a San Antonio de "Toinho", como ya hemos dicho anteriormente.

9º casa

Habitante: Raimundo da Silva

Edad: 77 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace setenta años.

Dirección: *Rua Estaleiro Naval Moreno s/nº, Barrio Ribeira.*

Península de Itapagipe.

Según las indicaciones del Sr. Isidro, el primer entrevistado, encontramos la casa del Sr. Raimundo que es *pai-de-santo*⁴⁷⁰. Identificamos la vivienda a partir de la pintura policromada de San Antonio sobre azulejo dispuesta en su fachada. En el pequeño jardín de entrada estaban el *peji*⁴⁷¹ de los orixás y el *padê*⁴⁷² de Exu, dispuestos entre sus plantas características. Eran cuatro pequeños “altares” o “casitas” revestidas de azulejo y cerradas por rejas de hierro. En ellas se colocaban, aparte de agua, los alimentos dedicados a cada orixá representados por sus dibujos simbólicos⁴⁷³. En uno de esos espacios estaba el Arco de Ogum con las herramientas que caracterizan su oficio de herrero. Ogum es uno de los tres santos que el Sr. Raimundo dice “tener de cara” que, en candomblé, significa devoción o creencia ciega en su doctrina.

⁴⁷⁰ [N.T.: literalmente, "padre de santo" (al igual que las *mães-de-santo*), hombre que dirige las obligaciones y actos místicos practicados en los *terreiros* de candomblé de origen africano].

⁴⁷¹ [N.T.: cf. referido anteriormente, local sagrado de la cultura afrobrasileña].

⁴⁷² [N.T.: cf. referido anteriormente, el *padê* es una ceremonia del candomblé y de religiones de origen o influencia afrobrasileñas, en la que se ofrecen a Exu, antes del comienzo de las ceremonias públicas o privadas, alimentos y bebidas votivas, animales para el sacrificio, etc., con la intención de que no perturbe los trabajos con su lado bromista y que consiga la buena voluntad de los orixás que serán invocados en el culto].

⁴⁷³ Recreaciones de los elementos, objetos o instrumentos de trabajo que caracterizan cada entidad del candomblé. Son dibujos que se elaboran con hierro o otros materiales y se convierten en esculturas adquiriendo a su vez significado místico y religioso.

Cruzando la entrada principal, en el primer espacio de la vivienda, donde una *palma da costa*⁴⁷⁴ protege el espacio contra influencias maléficas, encontramos el altar de San Antonio. Montado a propósito para la trecena, sobre una mesa forrada de tela, el altar estaba configurado a partir de cuatro cajas apiladas para elevar la imagen del santo a una altura equivalente o mayor a la de nuestros ojos. Mientras lo mirábamos, el Sr. Raimundo nos dijo: *todavía no está listo ni con la decoración definitiva, porque las flores, las velas y otros accesorios ya los pondremos mañana por la noche; aún no están puestos. Yo rezo desde hace aproximadamente cincuenta y seis años, incluso antes de tener hijos, desde cuando vivíamos en el centro de la ciudad. Nos mudamos a Itapagipe primero al Largo do Papagaio y después aquí, para tomar posesión del terreno que era de mi abuelo, donde está ahora mi casa. Mis hijos también rezan; hasta el que vive aquí conmigo y que cumple los años el día de San Antonio. Yo rezaba las trece noches pero ahora solamente rezo el día 13 de junio, día del santo, y cumpleaños de mi hijo.*

Invitados por el entrevistado, que dijo ser descendiente de antepasados de Angola, nos condujo hasta el fondo de la casa para conocer el espacio donde practican sus ritos de candomblé. Allí, en un área cubierta, estaban instalados sus símbolos sagrados. Observamos que en cada representación pictórica de un *orixá*, pintadas directamente en las paredes o en cuadros, había a continuación una imagen del santo católico relacionado con cada uno de ellos. También, pintado en una de las paredes del espacio, estaba el arco símbolo de *Ogum* con la inscripción siguiente: *kunzô, rôxe, amboré* (fe, orden y respeto). Pudimos percibir por la inscripción que el tránsito entre las dos religiones se da sobre las mismas bases dogmáticas.

⁴⁷⁴ Denominada “Mariô”, se usa sobre la puerta como elemento protector. La hoja de la palma recuerda las palmeras del aceite u oricuri de la Costa de África. Material usado también en la producción de indumentaria religiosa, piezas de escultura y objetos funcionales.

10ª casa

Habitante: Tânia Maria Barcelos

Edad: 41 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace veinte años.

Dirección: *Rua Carlos Lopes nº 22, Barrio Massaranduba, Ribeira Península de Itapagipe.*

El Sr. Lourival, antiguo habitante de la península desde que vino del Recôncavo Bahiano atraído por el trabajo en la industria y, después de trabajar en una fábrica de tejidos del barrio, es hoy funcionario de la antigua Johanes Industrial, actual ONG ABAQ, *Associação Baiana de Aqüicultura e Saúde*. Nos condujo él mismo hasta la casa de una amiga suya que practicaba la trecena de San Antonio.

Encontramos a Doña Tânia con su altar en honor a San Antonio montado en el porche cubierto de la entrada de la vivienda. Desde aquí se podía ver el santo a través de una reja en una esquina de la sala. Sobre una estructura básica a partir de una mesa y tres cajas se situaba el altar. Toda la estructura estaba revestida de tela sintética roja y sobre ella aparecía San Antonio entre flores naturales amarillas, que se cambiaban periódicamente. Como representación del cielo, diferente al resto de altares observados, la residente optó ese año por hacer un arco iris con un sentido de renovación y transformación. En lo referente a la práctica de la trecena añade que: *rezamos todos los días pero, con los amigos y vecinos sólo los fines de semana y los tres últimos de la trecena. En estos días, para la merienda, cada uno trae la comida o bebida que sabe hacer o le apetece. Es toda una fiesta, me encanta esta tradición.*

11º casa

Habitante: Marcos dos Santos

Edad: 45 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace veinte años.

Dirección: *Barrio Machado, Mares*

Península de Itapagipe.

En la tarde del día 13 de junio, encontramos a una joven señora con un ramillete de flores blancas, algunas de ellas lirios, esperando el autobús en una parada. Como el lirio forma parte de la iconografía de San Antonio intuimos que la señora los llevaba para alguna trecena del santo. La abordamos, y de inmediato supimos que estábamos en lo cierto, ya que, efectivamente, las flores eran para él santo. Después de las aclaraciones, la joven se ofreció a acompañarnos indicándonos el camino que debíamos seguir. Llegamos al barrio Machado, en los alrededores de una importante fábrica de chocolate de la Península de Itapagipe, la cual fue la última en ser desmantelada a principios de los años 80. Cuando llegamos supimos que no se trataba sólo de una vivienda, sino que era otro *terreiro* de candomblé.

Como “Pai Marcos”, el dueño de la casa, no quiso presentarse, alegando que no estaba correctamente arreglado para salir en una película, indicó a otras personas que complacieran a los investigadores en su nombre. Inicialmente un joven asistente del *pai-de-santo* que ostenta el cargo de *ogã*⁴⁷⁵ dijo que estaban ocupados en los preparativos para los ritos de la última noche de la Trecena y que las *equedes*⁴⁷⁶ podrían contar mejor la historia de la tradición de la casa.

⁴⁷⁵ Hombre que sirve a los Orixás tocando los timbales, sacrificando los animales y haciendo las ofrendas.

⁴⁷⁶ Mujeres responsables de cuidar los trajes y utensilios de los *orixás*, tareas imprescindibles e importantísimas de los ritos. Ellas sacan brillo a las herramientas, lavan, almidonan y planchan los trajes y son especialistas en el arte de los lazos y de los nudos que componen la indumentaria de los *orixás*.

Así, entrevistamos a tres *equedes*. La primera dijo que Doña Marina Silveira Guimarães, tía de Pai Marcos, conservaba la tradición desde hacía más de treinta años y justamente falleció el día 13 de junio. Por eso su sobrino no dejó de honrar al santo católico en homenaje a su tía: *en mi familia también se rezaba a San Antonio porque mi madre, Nair Ramos Oliveira, puso en práctica la tradición aprendida de su madre y abuela, y en su casa del barrio de Ribeira cada año la trecena seguía animada*. La segunda *equede* con un tono alegre e irreverente dijo: *yo siempre recé hasta ahora mismo que estoy en la macumba*⁴⁷⁷. La tercera y más joven *equede* de la casa, llevaba una guía de *Ogum* en el cuello y afirmaba que la tradición de San Antonio también estaba arraigada en su familia más que nada porque el día del santo también era el día de su cumpleaños, por eso lo reverenciaba tanto.

Constatamos que, a pesar de que los seguidores del candomblé no sean muy dados a hablar de sus ritos y mucho menos a permitir grabar imágenes, no opusieron ninguna resistencia a ello. Quizá aceptaron que “Toinho” apareciese ante nosotros aquel día como centro de todas las atenciones. De este modo nos movimos con total libertad captando las imágenes que quisimos.

Observamos que en la entrada de la sala en que estaba San Antonio, al contrario que en las otras dos casas en que encontramos las dos identidades religiosas en espacios separados, cohabitaba con *Ogum* en un mismo espacio junto a otras entidades representadas por esculturas

⁴⁷⁷ Palabra usada en sentido peyorativo para referirse al candomblé o a la umbanda; la acepción popular del vocablo, está más ligada al hechizo. La primera definición de macumba que se encuentra en el diccionario es: antiguo instrumento musical de percusión, especie de reco-reco, de origen africano, que hace un sonido raspante. Aunque macumba se confunda con el candomblé y la umbanda, sus practicantes rechazan el uso de la palabra para designarlas. Se dice más comúnmente macumbã que candomblé en Río de Janeiro y más candomblé que macumba en Bahía.

simbólicas e imágenes como *pomba gira*⁴⁷⁸ que ocupaba un lugar privilegiado de la entrada. Esa imagen de mujer con aire de gitana siniestra se puede asociar directamente al mito de la *femme fatale* y recuerda también las figuras femeninas que tentaban al ermitaño Abad en el desierto egipcio.

En cuanto al altar del santo podemos decir que armonizaba con la estética de sus indumentarias y las de los orixás, ya que, al igual que en la iglesia, el niño Jesús estaba vestido con tejido real bajo una guarda de dosel ornamental en la parte superior del altar, el cual adquiriría trazos de trono o de sobrecielo y, por detrás de éste, una lluvia de estrellas.

El brillo y los lazos que complementaban la decoración estaban próximos a los turbantes de los orixás y las equedes. Aparte habían unas hojas de palmera que rodeaban la base del altar y que simbolizaban el Domingo de Ramos para el católico. Sobre la puerta, la Virgen María, que espanta los males y protege a los seguidores de la religión africana.

Si se suman todos los elementos de la instalación del altar se puede percibir que el diálogo entre el catolicismo y el candomblé está muy consolidado. Se trata, en efecto, de una relación estético-religiosa, similar a la del barroco, con el propósito principal de, a través del éxtasis provocado por el estímulo de los sentidos, recrear el universo celestial en la tierra para elevar el alma y el espíritu. En este caso, si consideramos la musicalidad implícita en las oraciones, el canto y el ritmo con cadencia de los tambores y timbales utilizados por el candomblé, podemos admitir que quizá se llegue al trance y se encuentren ambos universos, el humano y el celestial.

⁴⁷⁸ Entidad femenina correspondiente a un exu-hembra que trabaja en la umbanda y en la quimbanda. Suelen auxiliar a sus *mediums* en los *terreiros* de umbanda y responden al nombre de: Maria Padilha, Rosa dos Ventos, Rainha das 7 Encruzilhadas, Pomba-Gira da Calunga, Pomba-Gira das Almas, Pomba-gira gitana entre otros.

12ª casa

Habitantes: Maria Cecília Gouveia Maron y Celeste
Hermano de Almeida Gouveia

Edad: 77 e 79 años

Tiempo que vive en la casa: desde hace cincuenta
años.

Dirección: *Rua do Montserrat nº 52, Ponta de Humaitá,
Barrio Montserrat - Península de Itapagipe.*

Otra punta de tierra que avanza hacia la Bahía de Todos los Santos forma parte de la Península de Itapagipe. Se aprecia como una escollera que, por tener aguas tranquilas en su parte interna, sirve como puerto natural para el atraque de barcos. Sobre sus peñas se construyeron seis casas bastante grandes que disponen de salas amplias, cuatro o cinco dormitorios, dependencias en sus plantas bajas, sótanos y baño y habitaciones para el servicio. Las fachadas de los inmuebles están encaradas hacia una calle sin salida, dividida por un jardín central con palmeras imperiales perfiladas en el centro. El lugar fue un punto de llegada y comercio de esclavos en el Brasil colonial y llegó a tener un gran mercado como almacén de mercancías del Recôncavo Baiano para la ciudad de Salvador.

Toda el área está considerada como patrimonio inmobiliario urbanístico porque en su extremo está la iglesia de *Nossa Senhora de Montserrat* como una de las primeras construidas en el siglo XVI (Fig. 314), anteriormente descrita en este trabajo. Para acceder al referido brazo de tierra, hay que pasar obligatoriamente por el ya citado *Fuerte de Montserrat*. Por eso se conoce el lugar como *Ponta do Montserrat* o popularmente *Ponta de Humaitá* en virtud de un club así llamado que se instaló allí entre los años 40 y 50.

En una de esas residencias, la práctica de la trecena en honor a San Antonio era algo curiosa por acompañar las músicas al son de un antiguo piano, rememorando la época en que los aparatos musicales electrónicos no existían. Y así encontramos la casa de la

familia Gouveia, habitada por las señoras Maria Cecília y Celeste Gouveia, quienes mantenían viva la tradición hasta hoy en día y nos explicaron: *Hace aproximadamente 180 años, hasta hoy, a través de mi abuela Maria Cecília Carvalho Gouveia y de mi abuelo Hermano José de Almeida e Gouveia, que comenzaron a festejar la trecena de San Antonio, teniendo como pianista por las noches a su hermano Evandro de Almeida Gouveia. Estas celebraciones se realizaban en un caserón, en la calle Perdões nº 33 del barrio de Barbalho, próximo al centro histórico de Salvador. Unos años después se mudaron y se pusieron a vivir aquí en Ponta de Humaitá, y continuaron la tradición familiar. Cada noche un familiar nuestro se encargaba de todo, pero de unos años a esta parte, en vista del peligro de desaparición de la tradición y divulgación de las estrategias de recuperación, decidimos incluir a algunos de nuestros amigos que no veíamos muy a menudo en este movimiento y también aprovechar para aproximar esta tradición a las nuevas generaciones. Así, en los trece primeros días de junio, nuestra casa renueva las energías como hogar familiar en tomo a San Antonio.*



Fig. 314, Iglesia de la Nuestra Señora de Montserrat, Salvador –Bahía.

Foto: Nilton Souza, 2007

Para el montaje del altar, las hermanas Gouveia utilizaron una superposición de muebles y cajones forrados de tela que permitían una cierta transparencia para la iluminación, conseguida a partir de reflectores internos en la instalación: *este año hemos optado por poner el acento en el patriotismo, utilizando algunas banderas de Brasil para revestir el altar. De esta forma, San Antonio quedó más*

brasileño que nunca. Siguiendo la opinión de la profesora Celeste Gouveia, entendemos que, con sus aproximadamente ochenta años, aún mantenga vivo el sentido patriótico, establecido no sólo por el fútbol sino también, como nos recordó ella misma, por la celebración algunos días después (dos de julio, fecha en rojo para los soteropolitanos⁴⁷⁹) del día de la independencia de Bahía del dominio portugués.

Este sería el único altar, observado hasta el momento, en el que Jesús crucificado aparece en el punto más alto de la instalación. Por otro lado, las estrellas que adornaban el altar y el cielo son las que aparecen en la bandera brasileña y corresponden numéricamente a cada Estado de la nación. El esplendor de San Antonio era como la luz que emana simbólicamente de la representación imaginaria del acto de la crucifixión de Jesucristo que corona el montaje del altar.

En cuanto a la fiesta subsiguiente al rezo, las hermanas contaron que: *para cada noche adoptamos una representación social o profesional en la que trabajan nuestros familiares. Por ello, la variedad puede ir desde la noche de los enamorados, hasta la noche de los casados, la noche de las mujeres, la noche de los maridos e incluso la noche de los estudiantes o de los profesores, entre otras.* La tradicional merienda, que allí se convierte en una copiosa cena, se caracteriza también por la variedad según la nacionalidad y el estilo gastronómico, como cocina bahiana para una noche, cena libanesa para otra, comida vegetariana, cocina del noroeste, etc. y todo lo que la creatividad dé de sí.

Ya que la décima tercera casa establecida para este apartado era nuestro Atelier donde el cuadro *Antônio Artista* fue trasladado desde la *Escola de Belas Artes* la registraremos más adelante. Adjuntamos en los anexos el Mapa de La península de Itapagipe con la situación de las 12 casas visitadas y nuestro Atelier.

⁴⁷⁹ Gentilicio de los que nacen en la ciudad de Salvador, Bahía.

5.4. Aspectos simbólicos en los altares

Tantos elementos simbólicos perceptibles en los altares observados en las casas de Itapagipe, voluntaria o involuntariamente utilizados por sus habitantes, nos condujeron a una revisión de lo que representaban en la historia de la humanidad como medio directo de comunicación y diálogo a través de la imagen. Podemos comenzar con la forma triangular que se encuentra en las estructuras de los altares itapagipanos en honor a San Antonio.

Además de representar a la Santísima Trinidad⁴⁸⁰ el triángulo establece también una relación directa con la Colina Primordial, ya que en su cumbre está el punto desde donde *se creó el universo, (...) desde donde Dios creador procedió a modelar el mundo*⁴⁸¹. Como camino de aproximación a lo divino, a través de esta forma triangular, muchas culturas posteriores simbolizaron su vértice con la búsqueda de la sabiduría. Carlos Cid y Manuel Riu en *Historia de las Religiones*⁴⁸² describen los megalitos⁴⁸³ como santuario solar

⁴⁸⁰ La Trinidad es Una: "en nombre del padre, y del hijo y del espíritu santo". No confesamos tres dioses, sino tres personas y un sólo Dios verdadero: "la Trinidad consustancial" (Cc. Constantinopla II, año 553: DS 421). Las personas divinas no se dividen entre sí la divinidad única, sino que cada una de ellas es Dios por completo: "El padre es lo que es el hijo, el hijo es lo que es el padre, el espíritu santo es lo que son el padre y el hijo, es decir, un solo Dios natural" (Cc. de Toledo XI, año 675: DS 530). "Cada una de las tres personas es esta realidad, o sea, la sustancia, la esencia o la naturaleza divinas" (Cc. de Letrán IV, año 1215: DS 804). [<http://www.acidigital.com/catecismo/trinidad.htm>] Consulta: 20-01-09

⁴⁸¹ Albert de Paco, *op. cit.* p. 337.

⁴⁸² CID, Carlos y RIU, Manuel. *Historia de las Religiones*. Barcelona: Ed. Óptima, 2003.

⁴⁸³ Lascas cinceladas y decoradas con motivos generalmente curvilíneos, representando hachas y una divinidad femenina. El más conocido y de los más antiguos círculos de piedras, es Stonehenge, en la llanura de Salisbury, al sur del Reino Unido. Se cree que fue construido entre los años 1900 y 1400 a.n.e., en tres etapas distintas: una al final del Neolítico (2400 a.n.e.) y las otras dos en la Edad del Bronce (1900 y 1700 a.n.e.). Consiste, como la mayoría de los megalitos, en diversos anillos concéntricos de piedra que circundan un grupo de

para el solsticio de verano: *forma trapezoidal, vagamente antropomorfa, con triángulos grabados en varias zonas de su superficie que, como sabemos, son símbolos elementales femeninos*⁴⁸⁴. Si el solsticio de verano ocurre el 21 de junio en el hemisferio norte, en Brasil coincide exactamente con el primer día del invierno y con el ciclo de fiestas en honor a los tres santos de junio: Antonio, Juan y Pedro. Quizá, la celebración del sol en Europa con la hoguera en honor a San Juan comprende por analogía el sentido simbólico de renovación. *En Bahía las fiestas de San Juan las trajeron los jesuitas que no tuvieron mucha dificultad para introducirlas como costumbre, ya que a los indios les encantaban las fiestas alrededor de la hoguera. (...) La hoguera se convirtió en sinónimo de una época del año en la que se celebraba la cosecha*⁴⁸⁵. Si sostenemos la idea de la forma triangular y su vértice como eslabón entre el cielo y la tierra, observamos que, tanto en la composición modular del altar como en la materia de la propia hoguera, las formas remiten a los conceptos de *Colina Primordial* y de *Madre Tierra: el triángulo como vértice apuntado hacia arriba simboliza la vida, el fuego, la llama y el calor. El triángulo invertido es la imitación exacta del principio femenino y evoca la matriz, Gran Madre*⁴⁸⁶. Por supuesto, es en el solsticio cuando se celebra la gran fiesta para honrar al sol como luz de la vida y a la naturaleza como la *Madre Tierra*⁴⁸⁷.

grandes piedras verticales en forma de herradura y otra erigida, la piedra Hell, situada al nordeste. El mayor de los círculos, mide 32 m de diámetro. La orientación del monumento (nacimiento del sol en el solsticio de verano en el eje de entrada), hace suponer que se trata de un santuario solar.

⁴⁸⁴ *Ibid.* p. 25.

⁴⁸⁵ *Festa de Santos e Santos Festejados, op. cit.*, p.59

⁴⁸⁶ Cid y Riu, *op. cit.*, p. 362

⁴⁸⁷ La presencia simbólica del elemento femenino remite a diversas culturas a lo largo de los tiempos. El concepto matriarcal politeísta surgió en el Paleolítico y estaba asociado a la Madre Tierra. Este concepto se mantuvo presente durante todo el periodo primitivo. Su imagen siguió persistiendo en la magia, en la superstición y en el folclore, disfrazada de lujuria, de alegoría y de maternidad. Predominio absoluto, reflejado en el sistema político-social del matriarcado, en el que la práctica de sus cultos se incrementa al ritmo de las músicas y de las danzas, precisamente originarias del norte de Irak. Allí, en el 4000 a.n.e. la

Al objetivar el hecho de encontrar a Dios apuntando al cielo, el hombre acabó por adoptar la forma triangular no sólo para sus construcciones simbólicas, sino también en la producción de piezas funcionales, utilitarias y emblemáticas, desde equipamientos de mobiliario, hasta las construcciones arquitectónicas sagradas. Valgan como ejemplo las torres de las iglesias, en las cuales está situada la cruz como elemento simbólico de la muerte de Jesucristo. Son también piramidales y de sentido festivo los primeros túmulos encontrados como prueba de los primeros ritos de la humanidad⁴⁸⁸. Mucho más tarde, piedra a piedra, los faraones egipcios construyeron sus moradas para el mundo de ultratumba y además incluyeron en ellas todo lo que podrían necesitar en su nueva vida. Estas evidencias sobre el miedo a un mundo desconocido, convertido en elemento propulsor de las ideas de *finitud* y religión, también se puede verificar en la historia de San Antonio en el siglo XIII.

De esta manera, los altares producidos para las fiestas de Santo Antonio en Itapagipe no se diferencian en esencia de estas construcciones, ya que el hecho de apilar cajas podría ser el acto simbólico de apilar piedras, como para construir una montaña y, desde lo alto, aproximarse a Dios y entender el mundo. Para los pueblos antiguos todo estaba creado por Dios, y la piedra no escapó a este animismo. Con su roce se podía hacer fuego, con ella se hacían armas para

imagen femenina, asociada a la fertilidad de la tierra, ya era representada por las muñecas de arcilla y difundidas por el medio agrícola hasta Persia y la India, lugares en los cuales su culto fue inicialmente propagado, llegando más tarde a Europa por el Danubio y por el Mediterráneo. Pero es en las formas abstractas aportadas a su representación en tierras europeas donde se pueden establecer analogías entre lo femenino y la forma simbólica que lo representaba. Se sabe que las materias primitivas para el modelaje, la talla o la superposición de elementos sólidos se extraían de la naturaleza, concedidas por la Madre Tierra.

⁴⁸⁸ Practicados por el hombre de Neanderthal fueron detectados por las ocho especies de flores que cubrían un esqueleto fósil. Los vestigios encontrados trataban de un homenaje fúnebre. La vida prehistórica, acaba por revelar que el concepto de rito y culto consistía en un conjunto de gestos y palabras codificadas de valor simbólico, en general apoyada en piezas e imágenes pertenecientes a un determinado grupo cultural.

cazar y en ellas se resguardaban del frío. A causa de estos factores se convirtió en elemento simbólico de construcciones mítico-religiosas, tanto formal como por metafóricamente.

Jesús llamó Pedro –que significa piedra– al apóstol Simón y dijo: "Pedro, tú eres la piedra sobre la cual construiré mi iglesia"⁴⁸⁹. Desde este punto de vista, incluso antes del Concilio Vaticano II, la misa ya se celebraba en un altar de piedra o había siempre una piedra en el centro, donde se colocaban la patena y el cáliz de la celebración; era la "piedra del ara o la piedra del altar", a la que se añadían las reliquias de los mártires. También en este mismo sentido se puede entender la presencia del fuego de las velas, del humo del incienso, de los elementos de recreación del cielo como universo y también de la naturaleza misma, a través de las flores y de las plantas que adornan el altar.

Tratándose del fuego de las velas, podría recordar al *Dios Sol*⁴⁹⁰ como elemento fecundador de la *Madre Tierra*. Entender su rotación como ciclo de las estaciones permitió al hombre mejores resultados en la agricultura. Como la luz era vital para el crecimiento de la vida y el sol es la mayor fuente de energía y calor, se convirtió en el astro más venerado por los hombres. Para los pueblos antiguos, incluso la luz era la dirección a seguir después de la muerte. Este cambio de dimensión se entendía como un viaje del alma hacia un lugar de luz, siguiendo la dirección oeste, donde el sol se pone para renacer horas después. Por ello, la iluminación⁴⁹¹ producida

⁴⁸⁹ Biblia Sagrada, *op. cit.*, MT 16, 17-19

⁴⁹⁰ Dios mitológico, Sol para los romanos y Helios para los griegos, su adoración el 25 de diciembre como fecha máxima determinada por los romanos fue aprovechada por los cristianos para marcar el nacimiento de Jesucristo, por considerarlo "la luz del mundo". Leyendas romanas dieron continuidad a creencias egipcias, y repitiendo historias matrimoniales, casaron al Dios Sol con la diosa oceánica Calipso. En el mundo antiguo fueron muchos los registros poéticos, literarios y artísticos en clave familiar formados a partir de las relaciones del Dios Sol con otras mujeres.

⁴⁹¹ En el sentido religioso Católico la iluminación del altar con velas hoy, más que necesidad, es un homenaje a Jesucristo, luz del mundo, que se vuelve presente

por las velas llegó al altar de San Antonio también para recordar a Jesucristo como “Luz del Mundo”. En su *Diccionario de símbolos*⁴⁹², Juan Eduardo Cirlot se refiere al fuego diciendo:

Los chinos utilizan una tableta de jade rojo, llamada Chang, que se emplea en los ritos solares y simboliza el elemento fuego. (...) Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como 'agente de transformación', pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. (...) investigaciones antropológicas han dado dos explicaciones de los festivales ígneos (perpetuados en las hogueras de San Juan, en los fuegos artificiales, en el árbol iluminado de Navidad), Marius Shneider ya distingue dos formas de fuego, por su dirección (intencionalidad); el fuego del eje fuego-tierra (erótico, calor solar, energía física) y el del eje fuego-aire (místico, purificador, sublimador, energía espiritual)⁴⁹³.

El humo resultante de esa relación fuego-aire es el que genera la renovación de la energía espiritual y purifica el ambiente. Al mismo tiempo sirve de comunicación con el cielo a través del viento. En Bahía, durante las oraciones a San Antonio, en el momento de los inciensos⁴⁹⁴ se canta:

en el sacrificio de la eucaristía simbolizado en el altar. Durante la misa, se disponen sobre el mismo, o alrededor, los 2, 4 o 6* solemnes candelabros con velas encendidas.

⁴⁹² CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Madrid: Ediciones Sirulela S. A. 10ª edición, 2006

⁴⁹³ Cirlot. *Ibid.* p.216

⁴⁹⁴ Los inciensos tienen el poder de purificar las energías. Hace milenios, civilizaciones antiguas ya utilizaban los aromas, perfumes, y vapores para proporcionar y tener bienestar físico, mental y espiritual. De origen remoto, los hombres de las cavernas encendían hogueras de hojas y hierbas para ahuyentar los animales feroces. Las primeras evidencias arqueológicas, revelaron que la quema de inciensos data de los primeros reinados del antiguo imperio egipcio, durante el cual se usaban quemadores en forma de cucharas con mango largo. En la antigüedad eran resinas extraídas de árboles que crecían en la ribera occidental del Mediterráneo, en cuanto a las

*Sube precioso incienso hasta el trono del altísimo,
incensad al Glorioso Antonio con perfume suavísimo. Esa
linda esperanza envuelve mi alma pía; acéptese allá en el
cielo con Antonio y María. El incienso que quemamos, lo
hacemos con profunda devoción; son aromas preciosos
para celeste obligación...*

Los habitantes de Itapagipe nos informaron de que las brasas del incienso se deben encender antes para no abortar el momento tan esperado de ver subir el humo. Observamos tres modelos de inciensarios: de plata (Fig, 315)⁴⁹⁵, de tamaños variados similares a los de las iglesias; de barro, producidos por ceramistas del Recôncavo Baiano en forma de copa (Fig, 316), y otros producidos a partir del reciclaje de pequeñas latas de leche en polvo, agujereadas por debajo y con un cable que sirve de asa (Fig, 317).



Fig. 315. Incensario de Plata. *Prata repuxada e cinzelada. Seculo XVIII.*
Acervo: Museu Carlos Costa Pinto
Foto: Saulo Kainuma

goma-resinas, eran recogidas de árboles al sur de la Península Arábiga y en Somalia. Eran bienes raros, y por eso mismo, solamente las clases sociales privilegiadas tenían acceso a ellos. Su comercio era una “actividad” sagrada que conllevaba responsabilidades y riesgos. En Alejandría el incienso era tan precioso que los comerciantes, para evitar que fueran robados, obligaban a los esclavos encargados de su recolección a trabajar semidesnudos. En la liturgia de la eucaristía se bendice con incienso el altar, la cruz, los evangelios, el oficiante, los ministros y el pueblo; y también el Santísimo Sacramento.

⁴⁹⁵ ROSA, Maria Mercedes de Oliveira. *Prata da Casa: prataria luso-brasileira na coleção do Museu Carlos Costa Pinto*. Salvador, Bahia: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2009. P.109.



Fig. 316.
Incensário de Barro
Origem *Recôncavo Baiano*
Foto: Lorena Freire



Fig. 317.
Incensário de Lata.
Foto: Lorena Freire

La atmósfera de niebla en el ambiente estimula la imaginación. En cuanto al aroma que se emana, éste varía según la esencia que se queme. Alguno recuerda a las flores, otros a especias, e incluso a todo a la vez con una mezcla de azúcar, clavo, canela, laurel y té en polvo.

Casi todos los altares que hemos observado tenían en su contexto la recreación del cielo, pero no todos usaban la variación tonal de azules o violetas. Se dieron intervenciones en rojo, amarillo y naranja, o hasta con los colores del arco iris. Con respecto a los elementos sol, luna y estrellas, representaciones que también se remontan al mundo pagano de la antigüedad, aparecían en casi todos los altares. Todas las piezas adoptaban materiales metálicos dorados o

plateados para reflejar la luz divina en el universo⁴⁹⁶. En algunos se recreaban las nubes con algodón o fibras sintéticas similares.

Plantas y flores componen el altar en consonancia con la naturaleza. En casi todos los altares observados en casas aisladas se encuentran también palmeras y bambúes, especies comunes en la región, independientemente del poder adquisitivo del propietario de la casa. Una vez más se preserva el sentido de la comunicación con un superior –el cielo–, a través de estos dos elementos simbólicos de las culturas oriental y árabe. Este dato resultaría extraño si los chinos no tuvieran en la resistencia y flexibilidad del bambú un símbolo sagrado de humildad, longevidad, paz interior y alegría. Se dice que Buda, cuando predijo su muerte, se retiró a un bosque de bambúes en busca de paz espiritual. El mismo sentido tiene la palmera para la cultura árabe.

Los árabes ven en la palmera de su cultura, alegoría de justicia y reflejo del paraíso. En una revisión iconográfica de este, la palmera tiene una presencia destacada en la pintura y en la literatura. Este símbolo también habla a los católicos, pues aparece en uno de los primeros textos escritos de carácter místico del siglo XI:

⁴⁹⁶ Se puede ver que la aproximación del mundo de los hombres al mundo de los dioses no es un hecho extraño. Ellos ejercen, desde el mundo antiguo, su influencia en la búsqueda del conocimiento para la resolución de los problemas, de los miedos y de los sentimientos humanos. Todo ello a pesar de que la ciencia en la actualidad resuelve estos aspectos. De una forma mítica, el hombre continúa recurriendo a la religiosidad como remedio espiritual a sus problemas. Las primeras cartas astrales datan del 4200 a.n.e., realizadas por los egipcios. Sin embargo, algunos historiadores afirman que aquel pueblo no diferenciaba tajantemente Astrología de Astronomía, de ahí que la exactitud de las informaciones obtenidas quede en entredicho. Otros estudios a lo largo de la historia apuntan a la Astrología como la ciencia antigua fundamental que sustentó los conocimientos sobre los planetas, los factores climáticos y, principalmente, el ámbito de las emociones humanas.

En el Jardín Simbólico se agrega a cada planta una virtud cristiana, de manera que a la palmera se le atribuyó la justicia. (...) Dicha virtud, que la Iglesia reconoció desde San Agustín, se vio vinculada a la rectitud, a la ausencia de complejos y a la asunción de todo lo que se eleva por encima de lo terrenal. Analógicamente, el tronco de la palmera se yergue recto buscando las alturas, sin ramificaciones

adicionales (...) un único brote de ramas, la corona, y de él brotan los frutos. (...) En ocasiones, la planta resulta áspera y rugosa y se protege con espinas, igual que la justicia cuando tiene que aplicar el castigo⁴⁹⁷.

El árbol acaba incorporándose a la iconografía del catolicismo a través del símbolo relacionado con la cruz de Cristo, presencia que se identifica en la arquitectura de los templos católicos. San Antonio no queda muy lejos de esta relación simbólica ya que el árbol (Fig, 318) fue su última morada en este mundo terrenal.



Fig. 318.

Luiz Mario, 2008

Instalación Artística, Toinho e a casa.

Atelier Luiz Mario, Península de Itapagipe,
Salvador –Bahia.

Foto: Iraídes Mascarenhas

⁴⁹⁷ Albert de Paco, *op. cit.*, p. 333

PARTE III:

**tradición,
recorridos y
producción**

CAPÍTULO 6. LAS EXPOSICIONES INDIVIDUALES COMO EXPERIENCIA VITAL

6.1. Antônio Artista

Según Oscar Wilde en el prefacio⁴⁹⁸ del “Retrato de Dorian Gray”:

El objetivo del arte es revelar el arte y ocultar al artista. (...) Todo arte es, al mismo tiempo, superficie y símbolo. Los que penetran más allá de la superficie (...) Los que leen el símbolo, lo hacen por sus propios medios. Lo que el arte realmente refleja es al espectador, no a la vida⁴⁹⁹.

Basándonos en esta afirmación de Oscar Wilde, la idea era que, en cada nueva obra, presentaríamos los símbolos que íbamos encontrando sobre la vida y la obra del santo, incluso los propios de los sincretismos existentes, sin mostrarlos necesariamente como una experiencia personal. De esta manera, podrían ser leídos e interpretados a costa de las experiencias vividas por el propio espectador. La imagen sería así reflejo parcial de la investigación presentada como espejo de vida del espectador.

⁴⁹⁸ Wilde. *Op. cit.* Parte del prefacio de la obra “*El retrato de Dorian Gray*”. Cuenta la historia de un hombre joven llamado Dorian Gray en la Inglaterra del Siglo XIX que posa para una pintura del artista Basil Hallward. Modelo no sólo por su belleza física sino también fuente de inspiración para otras obras y pasión platónica del pintor. Dorian es un joven que se envanece de sí mismo, se vuelve amante de sí mismo y del arte abstracto y puro, y que en nombre de futilidades sociales, insensibiliza, diagnostica y se autodisculpa. Considerado por los críticos como obra fundamental de la literatura inglesa, Oscar Wilde trata del arte, de la vanidad y de las manipulaciones humanas.

http://pt.wikipedia.org/wiki/O_retrato_de_Dorian_Gray Consulta: 12-12-2010

⁴⁹⁹ Wilde. *Op. cit.* Parte del prefácio da obra “*O retrato de Dorian Gray*”.

Siguiendo en esta dirección, observamos que no fue sorpresa para una devota de San Antonio encontrarlo sosteniendo una paleta de pintura y pinceles en lugar de la Biblia Sagrada como símbolo de la palabra de Dios. Puede interpretarse que la aproximación de la señora a la imagen del santo se daba sin interpelación alguna. No había necesidad de respuesta. Era su San Antonio de toda la vida y eso le bastaba. Arrodillarse para reverenciarlo, para nuestra sorpresa, fue lo siguiente.

Declinamos un posible análisis crítico sobre la estética de la pintura *Antonio Artista* por pura falta de distanciamiento del autor. Preferimos registrar su trayectoria contextual, desde su creación hasta su conversión en imagen simbólica para el rescate de la tradición investigada.

Como además de comisarios éramos expositores, dejamos la producción de la obra, que sería uno de los trece altares, después de haber resuelto todas las tareas de organización de la exposición. Como la pintura es nuestro medio preferido y el acrílico tiene un secado rápido, la obra fue producida en los tres días que antecedieron a la apertura del AÑO I de la exposición.

Inicialmente sabíamos que la tela sería una imagen del santo, pues la figura humana ya ejercía cierta fascinación en nuestra trayectoria. Pero, sobre la iconografía que adoptaríamos, o aun, en qué contexto colocarla, o todavía, a qué hecho o milagro aludir, no teníamos la menor idea, pues entonces poco sabíamos de la historia de San Antonio. Más allá de su condición de “santo casamentero” y de su imagen con el Niño Jesús en los brazos. De este modo, la composición, determinada por dos planos, el del rostro del santo sustentado por el niño que a su vez estaba suspendido en la mano de aquel, acabó por suscitar el interés del público que establecía aproximaciones con

el milagro del Niño Jesús, testimoniado por el Conde Tito en Padua, bajo la consideración de San Antonio como Luz del Catolicismo.

Sobre la iconografía utilizada, elegimos elementos simbólicos que enaltecieran los atributos del santo. Sin embargo, fue inevitable tratar de contener el impulso de colocar una paleta de pintura en lugar de la imagen del Libro del Evangelio.

Puesto que el arte estuvo al servicio de la iglesia, entonces nada más justo que enaltecerla como propósito de comunicación. Así, en la pintura “Antonio Artista” (Fig. 319), si los amarillos remiten a la “luz de la iglesia”, los azules apuntan al universo celestial como morada del santo. En este contexto, pinceles y pigmentos se hacen notar a través de una iluminación dramática. La obra no estaría completa sin el lirio que simboliza la pureza y el cordón franciscano con sus tres nudos, representando la obediencia, la castidad y la pobreza.



Fig. 319. Luiz Mario, 1997.
Antônio Artista
 Acrílico sobre tela, 0.90 X 2.00m.
 Foto: Lorena Freire

En todos los montajes de las exposiciones *Antônio! Tempo, Amor & Tradição*, la pintura *Antonio Artista* estuvo incorporada a una instalación específica, proponiendo temáticas contextuales distintas. Cuando no participa en alguna exposición, la obra ocupa su lugar en el Departamento I (Historia del Arte y Pintura) de la *Escola de Belas Artes* de la *Universidade Federal da Bahia* pues, desde 1997, pertenece al acervo de esta Institución de Enseñanza, donada por su autor.

No obstante, como es común que todo junio él no se encuentre allí, un letrero instalado en el lugar indica que “San Antonio salió de paseo”. Puede constatarse que, desde su creación, exposición y donación, la pintura adquirió vida propia en el universo votivo académico así como todas las otras imágenes ya registradas en este trabajo.

Tanto por la estética del cuadro *Antônio Artista*, cuanto por el contexto romántico que sugieren las enseñas de casamiento –si recordamos la temática del primer año- (Fig. 320), la lectura del público de los demás elementos simbólicos que componían el conjunto de la obra-altar propició otras interpretaciones: piezas de



Fig. 320. Luiz Mario, 1997
Santo Antônio Casamenteiro.
 Instalación: vasos chinoses, vidro, véu de noiva, moldura velas, pães e objetos.
 Foto: Lorena Freire

porcelana china como trueque comercial entre oriente y occidente en la era de los descubrimientos; el pan y el vino como símbolos de la última cena y también (completada con el aceite de oliva) base cultural alimenticia de los pueblos del mediterráneo; el lirio y el velo de novia como elementos de pureza.

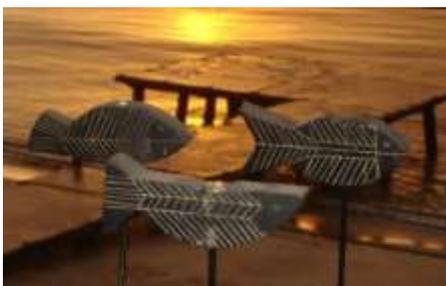
Motivados por la repercusión de la obra *Antonio Artista* en 1997 y del significado que alcanzó en el contexto de la comunidad de la *Escola de Belas Artes*, decidimos donar la obra a aquella institución bajo la condición de que mantuviera viva la tradición conforme los objetivos trazados por el proyecto. Bases establecidas, y pacto sellado. Desde entonces habiendo o no exposición, siendo o no el altar creado por uno o más artistas, San Antonio sale del Departamento I, Historia del Arte y Pintura, en cada mes de junio para ir adonde sea recibido con fiesta y alabanzas.

En 1998, AÑO II, por pura casualidad o aun por cualquier otra libre interpretación, la pintura ocupó un lugar en la instalación titulada “Sala Azul” (descrita en el apartado 4.2. El diálogo estético entre espacio expositivo, obras colectivas y público). Recordemos que la instalación fue creada debido a la necesidad de abrir espacio en la galería para atender nuevos expositores, en vista de las protestas de algunas personas que también seguían manteniendo viva la tradición en sus casas y ciudades.

De este modo, la “Sala Azul” surgió como una composición modular tridimensional abrigando trece obras individuales en su conjunto. Su revestimiento en azul ultramar y su techo forrado por material colgante flexible blanco, aludía cromáticamente al movimiento del cielo y sus nubes, o aun al mar y sus olas. Un simbólico paisaje del Océano Atlántico por el que el santo navegó hasta llegar a Bahía. Pero la gran sorpresa fue la presencia de África y la simbología sugerida por los otros elementos de la instalación.

Decidimos, justo en la víspera de la apertura de la exposición, que trece candelabros serían necesarios para componer la obra/altar dentro de la instalación (Fig. 321). De esta forma, sin que, inicialmente, nadie supiera porqué, solamente se pudieron conseguir trece candelabros africanos en forma de pez (Fig. 322) que, a disgusto y sin alternativas, se dispusieron en la base de la obra/altar. Sin embargo quedamos perplejos cuando la historiadora Maria Vidal declaró, *que era una singular representación del milagro de los peces realizado por San Antonio en Rimini, Italia.*

En el AÑO III, por primera vez, asociamos las dos religiones que forman la base de la fe bahiana, el resultado sincrético de los ritos Católicos con los del Candomblé. En 1999 la ciudad de Salvador cumplía 450 años de su fundación y acordamos que, en la sala de los artistas, las obras deberían revelar rincones de la ciudad ocupados en



Figs. 321 y 322. Luiz Mario, 1998
Santo Antônio.

Intalación: *livros em madeira, vidro, castiçais africanos em madeira, velas, pães e objetos.*

Foto: Lorena Freire

nombre de San Antonio. Como ya hemos señalado, los trece artistas mostraron puestos de ferias populares, almacenes, templos, fortalezas, etc. Como en la ciudad de Salvador se pueden encontrar tanto personas llevando panes para los pobres en nombre de San Antonio, como otras colocando ofrendas en las esquinas para el Orixá Ogum, optamos por situar la obra/altar *O Santo e o Orixá* (Fig. 323) en esa frontera.

Un gran paño blanco en forma de toldo, y que llegaba hasta el suelo, establecía el enlace entre la pintura *Antonio Artista* y el conjunto de piezas que determinaban la ofrenda para *Ogum*. Eran piezas de cerámica y hierro que, por su misma materialidad, representaban al *Orixá* Guerrero y al mismo tiempo servían para acomodar los elementos característicos de las obligaciones realizadas en su nombre. Si un tarro contiene la planta espada de *Ogum*, en la escudilla son el maíz blanco, la yuca y las velas los que dictan su poder. Los elementos de purificación, la sal gruesa y el agua agregan el poder de cortar y lavar todos los males del mundo. *Ogum* es el *Orixá* Guerrero, cuya simbología puede ser asociada al gallo como animal, y al conjunto de herramientas de hierro como instrumentos de trabajo.



Fig. 323. Luiz Mario, 1998.
Santo Antônio e Ogum
 Instalación: *peças de Cerâmica, ferro e madeira, alimentos, dinheiro, contas, castiçais e velas.*
 Foto: Lorena Freire

En un cierto momento de la producción de la obra percibimos que un recipiente seguía vacío, sin función específica en el conjunto estético. Así, resolvimos colocar monedas y billetes para ver en que terminaría la experiencia. Procedimos de este modo irreverente e informal y nos olvidamos. Casi al final de los trece días de exposición, Lorena Freire –expositora de la obra representativa de los niños– reclamó a sus colegas que estaban pescando “dineros” de la ofrenda para el santo u *Orixá*. Cuando relatamos el hecho a José Felix dos Santos⁵⁰⁰, nieto de Mestre Didi⁵⁰¹ y bisnieto de Mãe Senhora⁵⁰², nos dijo:

eso es dinero del suelo, un pagamento espontaneo para quien hizo el trabajo, y debe ser gastado por el propio 'pai de santo' responsable por la obligación. Vale gastar en lo que él quiera: cerveza, aguardiente, comida o cigarros. En fin, gastado por él con alegría y por el placer.

Si con el *Orixá* africano aprendimos a tratar con el dinero recibido como pagamento por el *Ebó*⁵⁰³ (Fig. 324) ofrecido, con el santo portugués vivimos por lo menos un milagro pues, como

⁵⁰⁰ José Felix dos Santos – Bisnieto de Mãe Senhora, Otun Algba do Ilê Axipa, Ogã do Ilê Axé Opô Afonjá y organizador del libro *Maria Bibiana do Espírito Santo – MÃE SENHORA: saudade e memória*, organizado por José Felix dos Santos y Cida Nóbrega – Salvador, Corrupio, 2000, 184 p.
<http://jeitobaiano.wordpress.com/2010/03/31/mae-senhora-%E2%80%93-110-anos-do-nascimento/> Consulta: 15-08-2011

⁵⁰¹ Deoscoredes M. dos Santos (1917-2013) escultor, escritor, ensayista y comisario, es un representante de la cultura afrobrasileña. Como sumo sacerdote del culto a los ancestrales Egungun, Didi es el interlocutor entre los vivos e los muertos. Si, por un lado, su arte es un haz de luz sobre mitos y tradiciones ancestrales, su palabra permanece bajo un halo de santidad.
http://www.terra.com.br/istoegente/44/divearte/expo_didi.htm Consulta: 16-11-2013

⁵⁰² Maria Bibiana do Espírito Santo (1890-1967) Mãe Senhora, Oxum Muiwà, fue la tercera *Iyalorixá* do Ilê Axé Opô Afonjá en Salvador, Bahia.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Bibiana_do_Esp%C3%ADrito_Santo
Consulta: 15-08-2011

⁵⁰³ Término africano, del *iorubá* que trata de una ofrenda, dedicada a algún orixá, pudiendo o no contemplar el sacrificio animal.
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Eb%C3%B3> Consulta: 22/11/2010

registramos en el apartado 4.3.2. Las Obras Multidisciplinares, el *Museu Carlos Costa Pinto* casi pierde el *Solar Sofia Costa Pinto* como inmueble de su propiedad ese mismo año.



Fig. 324. Luiz Mario, 1998
 Detalles de la obra altar *Santo Antônio e Ogum*.
 Foto: Lorena Freire

El 8 de enero de 2000, día festivo en que se inauguraba nuestro Atelier en Itapagipe, fuimos invitados por Juciara Melo⁵⁰⁴ para participar en la “Semana de Bahía en Portugal” organizada por el Estado de Bahía como parte de las celebraciones de los quinientos años del Descubrimiento Portugués. Al margen de que el primer proyecto de *Antonio! Tempo, Amor & Tradição*, fuera presentado en febrero de 1996 para atender el reglamento del Premio Copene de Cultura y Arte, por primera vez teníamos que pensar en una obra de San Antonio con seis meses de antelación. Sería una obra gestada en el verano brasileño para

⁵⁰⁴ *Diretora do Sector de Turismo da BAHIATURSA – Empresa Pública vinculada a Secretaria de Turismo do Governo do Estado da Bahia.*

ser presentada en pleno verano europeo. Con ella experimentamos por primera vez el desarrollo de una creación artística fuera de su contexto.

En enero proyectamos toda la obra y establecimos que el tema fuera el encuentro del santo portugués con el orixá africano en tierras bahianas. En febrero recibimos del director del Museo de Arte Moderna de Bahía, la aprobación para que el proyecto (Fig. 325) siguiera adelante tal cual, pues *no sería una muestra que vincula la mirada occidental sobre trazos de una cultura afroamericana*. Según las palabras de Heitor Reis, director y comisario de la exposición, *se trata de un casamiento singular de dos formas de ver, entender y expresar el mundo. Una unión que se realizó cotidianamente en un trabajo que se define mestizo, rico y peculiar*⁵⁰⁵. De este modo, en marzo comenzamos la producción de las piezas y, en abril, después de fotografiar la obra aun en el Atelier de Itapagipe, se la embolsó y, navegó por el Atlántico en dirección a Portugal.

Inicialmente nos inclinamos por un diseño modular, en el que unas piezas dotadas de trabas para encajar podrían ser montadas fácilmente sin necesidad de técnicos ni tornillos. De este modo, proyectamos tanto los bancos y los nichos verticales de madera (Fig. 326), como los estantes de hierro y alambre indicados para las ofrendas de velas e incienso (Fig. 327).

⁵⁰⁵ Texto publicado en la portada del catálogo de la citada exposición. Salvador: *Museu de Arte da Bahia*, 2000. p.01.

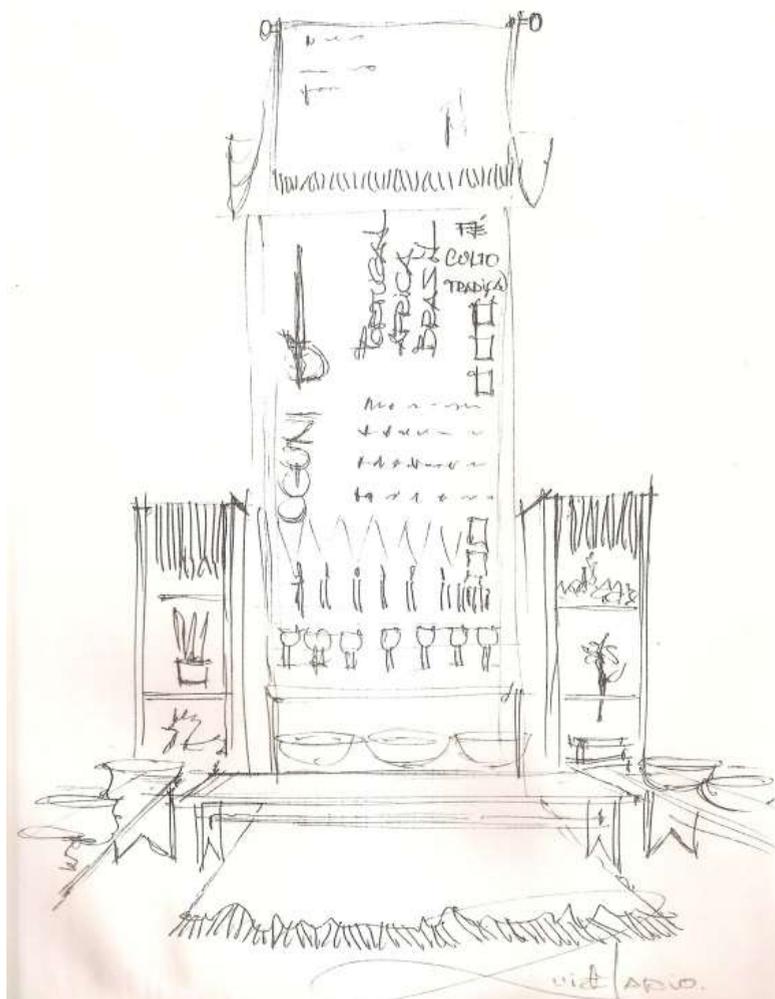
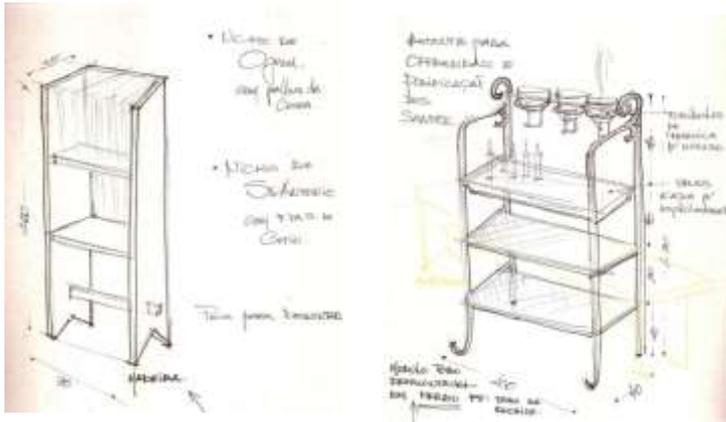


Fig. 325.
Luiz Mario, 2000.
Proyecto Instalación:
"Portugal, África Brasil: Fé, Culto e Tradição"
Foto: Luiz Mario



Figs. 326 y 327, Luiz Mario, 2000
 Proyecto Instalación
"Portugal, África Brasil: Fé, Culto e Tradição"
 Foto: Luiz Mario

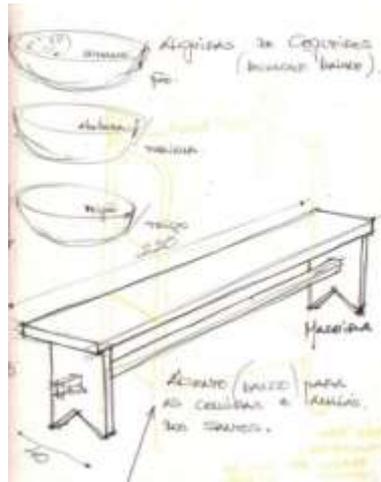
Para esta producción, recurrimos a una carpintería especializada (Figs. 328 y 329) en muebles rústicos donde podíamos escoger la madera adecuada (jaquero) y ahí mismo cortarla buscando la forma ideal y probar en la práctica su montaje.



Figs. 328 y 329. Luiz Mario, 2000.
 Confección y encargos de las piezas para la Instalación:
"Portugal, África Brasil: Fé, Culto e Tradição"
 Foto: Luiz Mario

En lo que se refiere a las piezas de cerámica que la complementarían (Figs. 330 y 331), fueron encomendadas a las ceramistas de *Coqueiros*, *Reconcavo Bahiano*, y recibidas a tiempo. En el mismo mes de abril, el altar pudo ser montado, fotografiado y oficialmente enviado a Portugal.

La obra quería reflejar (Fig. 332) la fe del bahiano en el santo portugués y en el *Orixá* africano. En el lado izquierdo, dedicado a San Antonio, había un nicho vertical con un cielo simbólico de cintas de satén, un pequeño oratorio barroco, una réplica de la imagen del santo en azulejo y una vasija de cerámica para colocar los pedidos de los lusitanos para el santo. En el lado derecho, el nicho vertical tenía una cascada de *paja de Costa de Marfil*, un gallo de hierro como ofrenda, un arco con las herramientas de *Ogum* y, en la base, un recipiente para colocar el *dinero del suelo*. Entre ambos nichos, los oratorios de hierro, para las velas e incienso que encendía el público. Tres bancos centrales sostenían otros elementos simbólicos característicos de la fe del bahiano. Metros de *cáñamo*⁵⁰⁶ aproximaban la tierra al cielo y también a los dos continentes (Sudamericano y Europeo), entre los cuales se daba el comercio del azúcar.



Figs. 330 y 331.
 Luiz Mario, 2000.
 Confección y encargos de las piezas
 de cerámica para la Instalación:
 "Portugal, África Brasil: Fé, Culto e
 Tradição"
 Foto: Luiz Mario

⁵⁰⁶ Tejido producido a base de fibra vegetal para la confección de sacos para la exportación de azúcar, granos y especerías.
<http://translate.google.com/translate?hl=ptBR&langpair=en|pt&u=http://www.fabr.ics.net/hemp.asp> Consulta: 13-09-2010

Contando con la aprobación del comisario Heitor Reis, el *Salão Azul do Pavilhão do Futuro*⁵⁰⁷, durante los quince días de la exposición, se inundó de músicas y aromas brasileños. Si las melodías que se alternaban eran entonadas por la Coral de Keiler Rêgo en alabanza al santo portugués y por la cantante *Inaicira* para los orixás, los aromas se desprendían del incienso, especialmente preparado a partir de especias (clavo de olor, canela, laurel) y azúcar quemada. Esta instalación fue exhibida junto a las obras de otros cuatro artistas bahianos: los escultores Mestre Didi, Tati Moreno, Rubens Valentin y el fotógrafo Mario Cravo Neto

Sobre las obras presentadas, el entonces Secretario de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de Bahía, Paulo Gaudenzi escribió lo siguiente en la invitación/catálogo de la muestra: *sin necesitar vencer inmensidades oceánicas, tempestades y calma, Portugal va a redescubrir Brasil a través de lo que Bahía tiene de más auténtico: la cultura de su pueblo.*



Fig. 332. Luiz Mario, 2000.
Confección y encargos de las piezas de
cerámica para la Instalación:
"Portugal, África Brasil: Fé, Culto e Tradição"
Foto: Luiz Mario

⁵⁰⁷ Construcción especialmente desarrollada para la Expo Internacional de Lisboa en 1998

Pero, si en abril de 2000 todo lo referente a Portugal ya estaba resuelto, quedaba por realizar la muestra en Brasil: ¿qué hacer con todos los artistas, devotos e instituciones que desde junio de 1999 mostraban interés en participar de la exposición *Antonio! Tempo, Amor & Tradição - ANO IV - 2000?*

Ya se ha dicho en algunos capítulos de este trabajo, que en Bahía, el Museo Náutico instalado en el Fuerte de San Antonio de la Barra fue sede de la exposición para la celebración de los quinientos años del Descubrimiento de Brasil. Como comisarios de la exposición brasileña y expositores en la portuguesa, y con un viaje Salvador-Lisboa que coincidía con el 13 de junio de 2000, confiamos la producción de la obra/altar (Fig. 333) para la pintura *Antonio Artista* al diseñador de interiores Alfred Brito, y la conducción simbólica de la ceremonia de la Trecena de San Antonio, en la misma noche del viaje, a la joven Lorena de Oliveira Freitas Freire.



Fig. 333.
Luiz Mario/Alfred Brito, 2000.
Instalación: "Santo Antônio e os
Descobrimentos"
Foto: Lorena Freire

Como aquel era un año emblemático Alfred Brito reunió piezas y materiales simbólicos que dialogaran con la pintura.

Recurrió a la “madera de ley” brasileña que durante siglos abasteció el mercado de muebles de decoración europeo. Los candelabros tallados y el arca para guardar los objetos religiosos, ambas piezas del siglo XVIII, eran de jacarandá. Sobre esta última se hallaban objetos de plata propiedad del artista: frutero, candelabros y un juego de jarra y palangana donde lirios blancos perfumaban la obra. Una estola de tafetán puro y voil blanco sugerían los paños característicos de obras pictóricas de la realeza europea. En la línea de la talla barroca dorada, el dosel —fragmento de decoración de templo religioso bahiano— se utilizó para, como el diseñador dijo, *coronar la pintura*.

A partir de esta experiencia constatamos que la autoría de una obra puede ser independiente de la interpretación que otro interlocutor pueda aplicarle. Si como autor nos sorprendimos por la reacción de la devota del santo cuando se arrodilló delante del *Antonio Artista* en el AÑO I, en este AÑO IV, la relectura y aproximación de la pintura a la de los templos religiosos que hizo el diseñador, nos despertó un sentido de temporalidad jamás imaginado. Ambas vivencias parecían el resultado de un trabajo antiguo y de carácter histórico que en absoluto coincidía con una pintura de apenas cuatro años de existencia.

Este análisis sobre la pintura *Antonio Artista* también puede suscitar la cuestión de si la obra debe ser estrictamente un reflejo de su autor, o seguir independiente y ajena a este para adquirir su propio discurso.

En 2001 el *Antonio Artista* fue instalado en el edificio del Centro de Cultura de los Correos. Ocupó el espacio más alto de la escalera principal como para dar la bienvenida al público de la muestra y acentuar el sentido simbólico de ascensión a otro plano espiritual.

En 2002, por el hecho de que la exposición ocupara el atelier en Itapagipe, y también dado al gran número de expositores, algunas obras/altares fueron producidas a partir de

una misma mirada artística. En nuestro caso, recuperamos las simples cajas que sirvieron para llevar y traer objetos de la instalación montada en Portugal en el año 2000 y que ahora servían de estructura para la obra/altar que representaba a las marisqueras y pescadores asistidos por la ONG ABAQ⁵⁰⁸ (Fig. 334).



Fig. 334.
Luiz Mario, 2002
Santo Antônio da ABAQ
Foto: Lorena Freire

⁵⁰⁸ Associação Baiana de Aquicultura e Saúde

La misma estrategia de aprovechamiento se utilizó para uno de los nichos verticales que, en este nuevo montaje, sirvió de apoyo para el ordenador de la primera obra/altar que traía la comunicación a través de las nuevas tecnologías como elemento virtual de alabanza al santo (Fig. 335).

En la línea de prestar asesoría técnica a quien se integraba a la tradición, pero que tenía dudas de como seguir las “supuestas reglas” de montaje de los altares, siempre utilizábamos la práctica para generar tranquilidad y ánimo en los principiantes. De este modo, solicitábamos que dispusieran sus piezas, materiales personales de familia, imagen del santo y elementos de adorno para, con ellos, dar forma al altar (Fig. 336).



Fig. 335.
Luiz Mario, 2002
“Antônio Tecnológico”
Foto: Lorena Freire



Fig. 336.
Luiz Mario/Teresa Ferraz, 2003
“Santo Antônio com açúcar”
Foto: Luiz Mario

6.2. La Trecena de San Antonio en Valencia

En 2005, el Palacio Ducal de los Borja de Gandia, Valencia, nos invitó a crear, en forma de exposición, un evento artístico análogo al que ocurre en Salvador de Bahía. La muestra se tituló *¡Antonio! Tiempo, amor & tradición: una mirada entre Mediterráneo y Atlántico*, en la que se mostraron dos trabajos en forma de instalaciones artísticas.

La primera consistía en una pintura sobre lienzo de 260 x 130 cm. (Fig. 337) dispuesta sobre cubos blancos de diferentes tamaños amontonados que hacían referencia a la estructura modular de los altares, reconstruyéndola de forma piramidal, con el objetivo de recrear el mito de la "montaña primordial". Aprovechando la oportunidad de interactuar con el público español, buscamos dotar la obra de un carácter didáctico sobre la diversidad cultural bahiana (Figs. 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347 y 348). Así, una vez más, negros y blancos cohabitaban el mismo universo religioso, centrado en la fe en San Antonio, por un lado, y en el Orixá *Ogum*, por otro.



Fig. 337. Luiz Mario, 2005.
"Antônio em Valencia"
 Foto: Lorena Freire





Figs. 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347 y 348. Luiz Mario, 2005
 Instalación: *Antonio! Reflejos de Bahía, desde Valencia, 2005*
Palau Ducal de Gandía - Área ocupada 50m²
 Módulos blancos, fotos, imágenes, flores de papel, metacrilato, lienzo, tinta y objetos.
 Fotos: Lorena Freire

La segunda, firmada por la profesora de la UFBA Nanci Novais (Fig. 349) proponía el matrimonio como uno de los atributos de San Antonio, con la exposición de un traje de novia que se complementaba con cartas, fotos y documentos de otros artistas brasileños sobre su memoria en torno al santo.

Cabe registrar que la falta de recursos económicos imposibilitó la intención inicial de desarrollar el evento sincronizadamente entre Gandía y Salvador, mediante la utilización

de videoconferencia. No obstante, se estableció una llamada telefónica para registrar la realización del evento al mismo tiempo en las dos ciudades. Mientras se cantaban los tradicionales himnos de la Trecena de San Antonio en el Palacio Ducal de los Borja de Gandía a las 22:00 h., en la *Escola de Belas Artes de la Universidade Federal da Bahía*, en sincronía, a las 17:00 h. (dada la diferencia de huso horario) se cantaban los mismos cánticos el 13 de junio de 2005.



Fig. 349. Nanci Novais, 2005
"Matrimonio"
 Foto: Lorena Freire

6.3. Volviendo a casa

En 2006, ya instalados en Bahía, retomamos la labor de captación de datos del objeto de nuestra investigación, para su posterior evaluación, y además incorporamos al proyecto el montaje de otra exposición más, *Antônio! Tempo, Amor & Tradição – ANO X*.

Atendiendo a la invitación del Gobierno del Estado de Bahía, en reconocimiento a los diez años de rescate de la tradición mediante las exposiciones creadas por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía, utilizamos el espacio expositivo del Palacio de la Aclamación Ceremonial y su museo, como lugar histórico representativo de la sociedad, política y cultura del Estado, antigua residencia del gobernador.

Asimismo, la muestra *Antônio! Tempo, Amor & Tradição – ANO X*, como exposición individual, estuvo marcada por el concepto de "contaminación" del lugar, pues no se alteró nada del acervo museológico. A partir de la producción de cinco instalaciones artísticas, la ocupación de los ambientes emblemáticos del edificio se realizó acotando mitos, imágenes, memoria y tiempo a través de la pintura y la fotografía.

Situada en el vestíbulo del palacio, la instalación *Memoria em Branco*, montada a partir de la obra *Antônio Artista* (Figs. 350, 351 y 352) propuso la participación de niños como agentes activos en la producción de la obra, realizada básicamente con papel. Repartimos folios a todo el público visitante, como instrumento de expresión y registro documental de la tradición. Tratamos aquí de hacer una alusión a uno de los milagros atribuidos a San Antonio, en el que un pecador, por vergüenza a exponer sus pecados, acudió al santo y éste le pidió que los escribiese en una hoja de papel en blanco y, a medida

que el hombre los escribía, el santo los leía, y el papel volvía a quedarse en blanco y, consecuentemente, los pecados eran perdonados.



Fig. 350. Luiz Mario, 2006.
Instalación: *Memoria em Branco*
Palácio da Aclamação Cerimonial e Museu - Área ocupada 100m²
Módulos, flores, papel, bolígrafos, lienzo, tinta y objetos.
Fotos: Lorena Freire



Figs. 351 y 352. Luiz Mario, 2006.
Instalación: *Memoria em Branco*
Vision superior y desde la planta baja.
Fotos: Lorena Freire

El público escribía sus pensamientos en los folios, y los estudiantes –artistas y monitores– los llevaban al piso superior del recinto y los colgaban en hilos de algodón, formando un cielo de banderines muy característicos de las *fiestas juninas* en Brasil. Así, se desarrollaba un diálogo poético y estético entre tierra y cielo, a medida en que se construía la obra (Figs. 353, 354, 355, 356, 357 y 358).



Figs. 353, 354, 355, 356, 357 y 358. Luiz Mario, 2006.
 Instalación: *Memória em Branco*
 Dibujos hechos por el público fruidor
 Fotos: Lorena Freire

Imagen, tiempo, ausencia y memoria fueron los temas de la instalación *Reflexos*. Dispuesta en los 200 m² del salón de actos. La primera parte de la obra convidaba al espectador a una retrospectiva, viajando por imágenes fotográficas tomadas por distintas personas a lo largo de los diez años de la exposición. Confeccionamos 113 camisetas con las fotografías impresas sobre ellas (Fig. 359), y las repartimos por el salón (Fig. 360). En sentido longitudinal, la obra formaba un bloque en el espacio que planteaba una pronta conexión con el tiempo pasado mediante un trayecto preestablecido para la observación de la obra (Fig. 361).



Fig. 359. Luiz Mario, 2006.
Instalación: *Reflexos*.
Palácio da Aclamação Cerimonial e Museu -
Área ocupada 200m.
Moveis, camisetas, cordão, ferro.
Foto: Iraildes Mascarenhas



Figs. 360 y 361. Luiz Mario, 2006.
Instalación: *Reflexos*.
Palácio da Aclamação Cerimonial e Museu - Área ocupada 200m.
Moveis, camisetas, cordão, ferro.
Foto: Iraildes Mascarenhas



Fig. 362.
Luiz Mario, 2006.
Instalación: *Reflexos*.
Palácio da Aclamação Cerimonial e Museu - Área ocupada 200m.
Móvel Floreira, Imagem Santo Antônio, flores, pães, maquina
fotográfica.
Foto: Iraildes Mascarenhas

Otra pieza de la instalación, montada en el mismo espacio, proponía que el propio espectador actuase en tiempo real como protagonista, formando parte del altar, junto a la imagen barroca de San Antonio (Fig. 362). La fotografía fue el recurso utilizado para registrar ese momento en que, al utilizar el reflejo producido por un espejo, el espectador consagraba su propia imagen dentro de la obra (Figs. 363, 364, 365 y 366).



Figs. 363, 364, 365 y 366. Luiz Mario, 2006.

Instalación: *Reflexos*.

Palácio da Aclamação Cerimonial e Museu.

Móvel Floreira, Imagem Santo Antônio, flores, pães, maquina fotográfica.

Fotos: auto retratado.

Seguir el plan urbanístico, determinado en el plano, a través de sus calles y sus casas, y poder visitar el barrio de Itapagipe de forma figurada, con ocasión de las fiestas juninas, fue la forma adoptada por la obra *Lugar Licor*.

Primero fabricamos 13 columnas en madera y en cada una de ellas dibujamos las fachadas de 13 casas en donde vivían amigos y familiares (Fig. 367). Los dibujos de las fachadas fueron hechos de memoria. Después, con la ayuda de la fotógrafa Iraildes Mascarenhas, en la ventana de nuestro Atelier, fotografiamos 12 botellas de licor teniendo como fondo el paisaje de la *Baía de Todos os Santos* (Fig. 368). Esas fotografías fueron aplicadas sobre 13 piezas de acero diseñadas para reflejar las imágenes temblando bajo la luz de otras tantas velas.



Fig. 367. Luiz Mario, 2006.

Instalación: Lugar Licor.

Columnas y diseños de casas, foto de la licorera de cristal, fuego en pieza soporte de acero pulido.

Fotos: Lorena Freire



Fig. 368. Luiz Mario, 2006.
Instalación: Lugar Licor.
Licorera de cristal.
Fotos: Iraíldes Mascarenhas.

Ya en la sala elegida del mismo Palacio montamos la instalación *Lugar Licor* a partir de la implantación del plan urbanístico del barrio de *Boa Viagem*, estableciendo la casa nº 30 de la calle *Rio de Contas* (nuestra residencia en las décadas de los sesenta y setenta) como punto central de las demás casas, todas ellas siguiendo la orientación del nombre de las calles registradas en el suelo del espacio expositivo.

Así, al cumplir ese recorrido propuesto por la instalación (Figs. 369 y 370), la acción permitió expandir la invitación de transformar el presente rescatando el pasado. De ese modo, la obra acabó por reconstituir el escenario de las décadas de los 70 y 80 en el barrio del *Boa Viagem*, en Salvador, cuando sus vecinos salían de casa en casa para degustar el licor.



Figs. 369 y 370. Luiz Mario, 2006.

Instalación: Lugar Licor.

Esculturas y diseños de casas, foto de la licorera de cristal, fuego en pieza soporte de acero pulido.

Fotos: Lorena Freire

Esa relación de memoria y respeto se estableció también por la proyección, en una sala anexa, de la película editada a partir de las imágenes grabadas durante las entrevistas y visitas a las doce casas del barrio de Itapagipe, en 2004. Así, mientras el público circulaba por las calles dibujadas en el piso del *Palacio da Aclamação Cerimonial e Museu*, la acción se expandía a la Península de Itapagipe mediante la proyección sincronizada de la película.

En la antigua casa del gobernador del Estado de Bahía, tanto la memoria personal del barrio de Itapagipe como la memoria colectiva sobre las tradiciones rituales dedicadas a San Antonio se hicieron notar a través de la acción artística. Quizás, todo ello podría guardar relación con el objetivo social planteado por Neiva Junior, o con la investigación de Zamboni, ya citados en ese trabajo. No obstante, el concepto de tiempo y memoria en la ciudad, en la calle y en la casa, como espacios mantenedores de los secretos poéticos de quienes los habitan, acabaron convirtiéndose en el propósito expositivo e investigador durante el año 2007. Todo ello nos llevó a abrir la casa-taller de Itapagipe para la comunidad bahiana en el período de la realización de la trecena de San Antonio.

Un año después de la experiencia ocurrida en un espacio público, aunque intimista por considerarlo reservado a acciones culturales específicas, era tiempo de volver a lo doméstico, privado e íntimo para conmemorar la Trecena de San Antonio. Tras dos años de ausencia –desde 2004– estábamos en nuestro propio espacio y, recorriendo los diversos rincones de la casa-atelier, encontramos imágenes de San Antonio que estaban casi olvidadas entre otros objetos personales. Se trataba de imágenes que a lo largo de la investigación fueron siendo adquiridas, o regaladas por amigos, artistas e investigadores, también entusiastas de la tradición, como forma de contribución al trabajo en curso. Una colección que, en su gran mayoría, está formada por imágenes tridimensionales, procedentes de diversas regiones del país; algunas modeladas o esculpidas a partir de la

unión de objetos y piezas destinadas a funciones no artísticas y que tratadas y pintadas acababan por adquirir forma humana. Dotadas de una iconografía específica, pasan a representar la figura del santo. Valgan los ejemplos de imágenes del santo hechas de calabazas, barro, metal, cerámica u otros materiales. Y sin embargo todas estas imágenes tienen un aura votiva y una historia artística propia (Figs. 371 y 372).



Figs. 371 y 372.
Colección de imágenes de San Antonio perteneciente al artista investigador.
Fotos: Lorena Freire

A la vista de todo aquel material se nos ocurrió fomentar en el público un ejercicio individual para establecer sus propias correlaciones votivo/estéticas. De este modo distribuimos la colección en cuatro cajas de madera superpuestas que, a partir de la estructura vertical, adquieren el sentido tradicional de altar (Fig. 373)



Fig. 373. Luiz Mario, 2007
Obra/Altar producida a partir de la colección de imágenes perteneciente al artista investigador.
Fotos: Lorena Freire



Fig. 374.
Camiseta símbolo de la exposición ANO XI
Fotos: Luiz Mario

En ese mismo año de 2007, además de la acción planeada para la casa/atelier, juntamos a los artistas, alumnos y profesores, tanto en activo como jubilados, para provocar un renovado intercambio de conocimiento, recopilar más datos para el trabajo y, sobre todo, tenerlos nuevamente bajo nuestro techo. Enviamos a la dirección de cada profesor jubilado una carta de invitación, acompañada por una camiseta blanca como soporte para su trabajo. De los cerca de treinta profesores invitados, trece respondieron a nuestro ofrecimiento enviando sus trabajos registrados sobre la camiseta para participar en la exposición *Antônio! Tempo, Amor & Tradição – ANO XI* (Figs. 374, 375 376, 377, 378, 379 y 380).



Figs. 375, 376, 377, 378, 379 y 380.
Exposición ANO XI
Instalación con la pintura *Antônio Artista*
Cuadro, tejido, camisetas, papel, cordones, velas y objetos.
Fotos: Luiz Mario

En 2008 mezclamos esos participantes vinculados a la *Escola de Belas Artes* con otros que, a pesar de no pertenecer a este ámbito, también encontraban en el arte un medio de expresión. Ya que en 2004 nos aproximamos a algunos vecinos del barrio de Itapagipe para analizar la práctica de la Trecena de San Antonio en sus casas y en 2005, ya tutelados académicamente por el curso de Tercer Ciclo de la UPV, determinamos que ese fuera el marco geográfico de la investigación, el objetivo principal de la exposición *Antônio! Tempo, Amor & Tradição – ANO XII* sería destacar los aspectos simbólicos de la casa y compartir con ese mismo público los resultados de la investigación.

Comenzamos por elegir el área del Atelier en donde sería producido el trabajo artístico. También seleccionamos las piezas que teníamos en nuestra colección según su origen material, funcional, conceptual y estética, y que en alguna medida pudieran establecer un diálogo entre el tema y los invitados. La obra/casa tenía que tener una entrada simbólica con portón, jardín, muebles, altar y todo lo que suscitase recuerdos. La instalación *Toinho e a Casa* obra ocupó un área de aproximadamente 40m² y fue mondada sobre plataformas de alturas variables (Fig. 381).

Finalmente, la entrada de la obra/casa quedó guardada por un portón de hierro convertido en mesa en la cual, como buenos anfitriones, había una botella de licor para brindar la llegada de los invitados (Fig. 382).

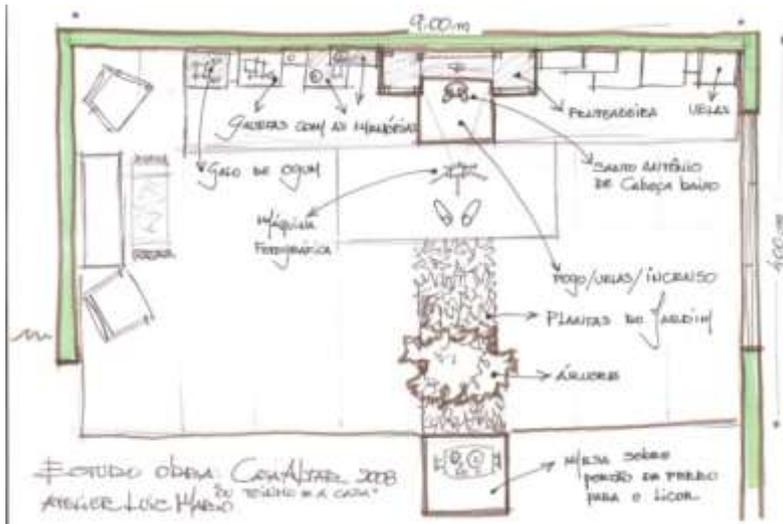


Fig. 381.
 Luiz Mario, 2008.
 Proyecto para instalación: *Toinho e a Casa*
 Atelier Luiz Mario
 Fotos: Lorena Freire



Fig. 382.
 Luiz Mario, 2008.
 Instalación: *Toinho e a Casa*.
 Plantas, muebles, fotos, velas, flores, palletes e imágenes
 Atelier Luiz Mario
 Foto: Iraildes Mascarenhas

A pesar del rigor científico que debe conducir un trabajo de investigación en artes, siempre hemos querido que la racionalidad no fuese indiferente a la sensibilidad.

A pesar de la evidencia de la racionalidad en el arte en varias épocas, siempre existieron y existen hasta hoy muchos que no aceptan el arte como una forma de actividad racional. Críticos, artistas, intelectuales e incluso el ciudadano común debaten acerca del problema. Pero la mayoría de las personas, e incluso algunos sectores más académicos, piensan que la producción y la recepción no obedecen a una norma racional. Para el sentido común, arte es sinónimo de emoción (...) Todas las manifestaciones artísticas poseen un carácter lógico que, aunque no exclusivo, se constituye en evidentes formas de ajuste y ordenación consciente y racional (...) En realidad, distintos tipos de "racionalidades" interactúan, a veces se confunden, se auxilian y se complementan en la producción y en la recepción de los mensajes expresivos e intrínsecos cotidianos en las obras de arte⁵⁰⁹.

El texto de Zamboni señala que emoción y razón pueden ir de la mano como reflejo de lo sensible y lo lógico. Del mismo modo que ciencia y arte también se aliaron como base para ese trabajo, la necesidad de producir una obra artística que pudiera hacer público el camino seguido por la presente investigación también podría ser un reflejo lógico de la emoción. En ese sentido llevamos a cabo el montaje de la obra *Toinho e a Casa*.

Gaston Bachelard, en la obra *A poética do espaço*⁵¹⁰, habla sobre la casa como fuente de inspiración de poetas y escritores para un "análisis de la intimidad". Nuestra mirada fue dirigiéndose hacia la casa como escenario de la tradición, es decir, la casa como núcleo familiar, como receptáculo emocional

⁵⁰⁹ Zamboni. *Op. cit.*, pp. 08-09

⁵¹⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

y, fundamentalmente, como epicentro del tema investigado. En ese sentido, Bachelard defiende que

la casa es una de las mayores fuerzas de integración para los pensamientos, recuerdos y sueños de los hombres. En esa integración, el principio de unión es el devenir. El pasado, el presente y el futuro brindan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren, a veces oponiéndose y a veces potenciándose mutuamente. En la vida del hombre, la casa separa contingencias, multiplica sus consejos de comunidad. (...) La vida comienza bien, comienza cerrada, protegida, abrigada en el regazo de la casa⁵¹¹.

Precisamente la obra *Toinho e a Casa* se basó en ese concepto de “cerrado” para esclarecer algunos temas planteados en el período de investigación: desde la forma triangular, con el vértice señalando al cielo, como símbolo de unión de la madre tierra y la montaña como morada primordial; o el ver sin ser visto inherente al mundo privado y público de la cultura musulmana de los *malês*⁵¹²; o el portón y el jardín, planteados en nuestros primeros bocetos, característico de la presencia árabe en la casa bahiana; hasta la alcoba revuelta como lugar íntimo.

En base a estos conceptos poéticos y sociales, buscamos en el material acumulado los elementos para recomponer los lugares por donde pasamos. Así, construimos una casa-montaña-pirámide en forma de altar dedicado a San Antonio y montado en un tocador antiguo, colocado cabeza abajo en lo alto de la estructura formada por cajones. Una vez más utilizamos la fotografía para dialogar con el público: si los veinte y tres cajones que formaban la pirámide/altar revelaban la memoria de la investigación a través de imágenes sacadas en distintas

⁵¹¹ Bachelard. *Op. cit.*, p. 26.

⁵¹² [N.T.: El término *malê* deriva del yoruba, designando al esclavo africano islamizado]

situaciones (Fig. 383), las fotografías tomadas por los propios visitantes como registro de su inclusión como 'chantajistas' del santo, solían versar sobre el sentido de intimidad reflejado en el hábitat. Al obtener sus propias imágenes reflejadas en el tocador situado en el centro del altar, dejaban de ser espectadores y pasaban a formar parte de la propia obra (Figs. 384, 385 y 386)



Fig. 383. Luiz Mario, 2008
 Instalación: *Toinho e a Casa*
 Objeto: Cajon
 Foto: Iraildes Mascarenhas

La obra altar (Fig. 387) producida en junio de ese año requirió una búsqueda efectiva de piezas, objetos, textos, fotos, impresos y todo lo que pudiera ser rescatado, tanto de los cajones reales del Atelier cuanto de los cajones figurados que la memoria personal aprisionaba. De ese modo, en veinte días de diciembre del mismo año, como ejercicio de apoyo a la escritura de este trabajo, dibujamos y pintamos todos los objetos simbólicos referentes al tema.



Fig. 384. Luiz Mario, 2008
Instalación: *Toinho e a Casa*
Objeto: peinadora
Foto reflexo: Valter Ornellas



Fig. 385. Luiz Mario, 2008
Instalación: *Toinho e a Casa*
Objeto: peinadora
Foto reflexo: Lorena Freire



Fig. 386. Luiz Mario, 2008
Instalación: *Toinho e a Casa*
Objeto: peinadora
Foto reflexo: Fernanda Perez



Fig. 387. Luiz Mario, 2008.
Instalación: *Toinho e a Casa*.
Plantas, muebles, fotos, velas, flores, palletes e imágenes
Atelier Luiz Mario
Foto: Iraildes Mascarenhas

Así surgió la colección titulada *Carta ao Tempo*, formada por 113 imágenes/dibujos (Figs. 388 y 389).



Fig. 388. Luiz Mario, 2008.
Série Proyecto: *Carta ao Tempo* —*Sandália*.
Técnica mixta sobre papel, 30 X 30 cm.
Foto: Lorena Freire

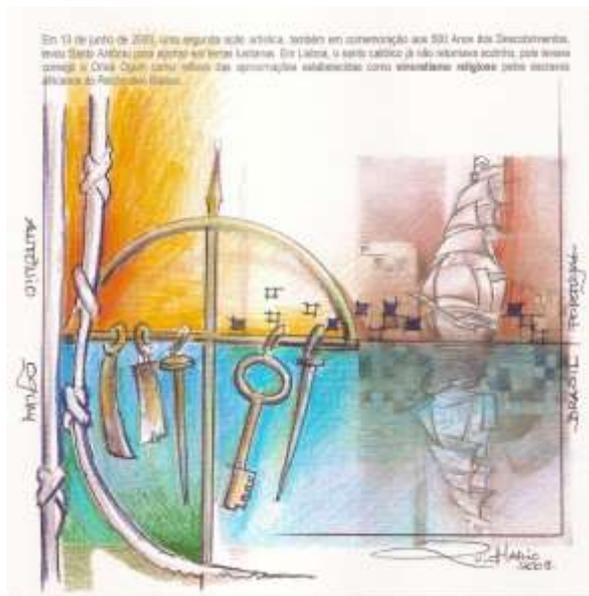


Fig. 389. Luiz Mario, 2008.
Série Proyecto: *Carta ao Tempo* —*Ogum*
Técnica mixta sobre papel, 30 X 30 cm.
Foto: Lorena Freire

Con bolígrafo, lápiz acuarela y tinta hicimos los primeros veintiocho trabajos que, por su estética se revelaron posibles regalos navideños para los amigos. Pero, en virtud del número de esos amigos, todos de alguna manera colaboradores en la investigación en curso, ampliamos la cantidad de dibujos. Volvimos, por tanto, a escanear los primeros dibujos (Fig. 390) para después retrabajarlos con la pintura. El hecho es que esos dibujos fueron finalmente los esbozos de otras pinturas que, como veremos, hicimos a posteriori.

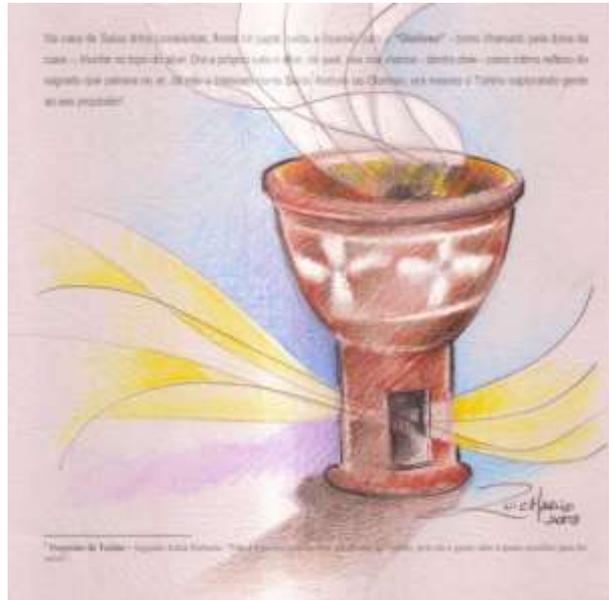


Fig. 389. Luiz Mario, 2008.
 Serie Proyecto: *Carta ao Tempo —Ogum*
 Técnica mixta sobre papel, 30 X 30 cm.
 Foto: Lorena Freire

En el año 2009 decidimos abordar un desafío personal: orar, no a través de la palabra, sino a partir del gesto de la pintura. De este modo, desde el día 1 hasta el 13 de junio, nos encerramos en el taller y empezamos a pintar trece cuadros simultáneamente, imaginando que terminaríamos uno cada día de la Trecena. Pero, debido a las tareas diarias para dejar todo listo para las noches festivas de rezo y baile, acabamos por no disponer del tiempo que necesitábamos y así, no todas las pinturas fueron terminadas como pretendíamos. Nuestra opción técnica fue el acrílico mate, tanto por el tiempo de secado como por la posibilidad de aplicar veladuras e interaccionar con otros materiales, como por ejemplo, crayón acuoso y pasteles secos y oleosos. Como soporte, elegimos telas de algodón de tamaños iguales, de 70 X 80 cm. Como dictaba la investigación, los materiales metálicos solían ser los más indicados para reflejar la luz como aura de la imagen. Por eso elegimos una moldura (Fig. 391) en color plata vieja que sirvió para todos los cuadros pintados.



Fig. 391. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintando Toinho em Treze dias*.
Obra: *Pelo Caminho*.
Acrílico sobre tela, 70 X80 cm.
Foto: Luiz Mario

Con respecto al tema, insistimos en explorar los aspectos iconográficos, simbólicos y contextuales tratados en este trabajo. Del mismo modo que en la obra *Carta ao Tempo*, creada en 2008, las trece pinturas reflejaron las etapas de la trecena: iconografía del santo (Figs. 392, 393 y 394) elementos simbólicos y decorativos de los altares, del momento gastronómico (Figs. 395, 396 y 397), de la música y del baile y también símbolos relacionados con el *Orixá Ogum* (Figs. 398, 399, 400 y 401). Esta colección de cuadros fue titulada *Pintando Toinho em Treze Dias*.



Fig. 392. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintando Toinho em Treze dias*.
Obra: *Pelos Três Nós*.
Acrílico sobre tela, 70 X80 cm.
Foto: Luiz Mario



Fig. 393. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintando Toinho em Treze dias*.
Obra: *Pureza*.
Acrílico sobre tela, 70 X80 cm.
Foto: Luiz Mario



Fig. 394. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintado Toinho em Treze dias*.
Obra: *Sandália*.
Acrílico sobre tela, 70 X80 cm.
Foto: Luiz Mario



Fig. 395. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintado Toinho em Treze dias*.
Obra: *Licor de Laranja*.
Acrílico sobre tela, 70 X80 cm.
Foto: Luiz Mario



Fig. 396. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintando Toinho em Treze dias*.
Obra: *Lele Licor*.
Acrílico sobre tela, 70 X80 cm.
Foto: Luiz Mario



Fig. 397. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintando Toinho em Treze dias*.
Obra: *Pão e Vinho*.
Acrílico sobre tela, 70 X80 cm.
Foto: Luiz Mario



Fig. 398. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintando Toinho em Treze dias*.
Obra: *Ferramentas de Ogum*.
Acrílico sobre tela, 70 X80 cm.
Foto: Luiz Mario

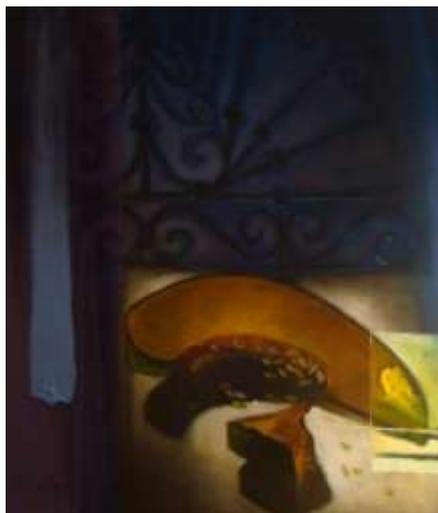


Fig. 399. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintando Toinho em Treze dias*.
Obra: *Abobora*.
Acrílico sobre tela, 70 X80 cm.
Foto: Luiz Mario



Fig. 400. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintando Toinho em Treze dias*.
Obra: *Espada de Ogum*.
Acrílico sobre tela, 70 X 80 cm.
Foto: Luiz Mario



Fig. 401. Luiz Mario, 2008.
Colección: *Pintando Toinho em Treze dias*.
Obra: *Escudo de Ogum*.
Acrílico sobre tela, 70 X 80 cm.
Foto: Luiz Mario

6.4. Viviendo la Trecena de San Antonio en su origen.

¿Cómo se desarrolla el día a día de una casa y de sus habitantes durante los trece días de fiesta de la Trecena de San Antonio?

Para responder esta pregunta teníamos que vivir efectivamente como dueños de una casa disponible para la realización de la Trecena de San Antonio, con todos los placeres e incomodidades que trece días de fiestas imponen. Por eso, en el año 2010, llevamos a cabo la exposición *Antonio! tempo Amor & Tradição – Residência Capturada*.

Cada día había que limpiar la casa de los restos de la fiesta que hubo la noche anterior, montar el altar, preparar la comida del mediodía, servir la mesa, preparar la merienda festiva de la noche, seleccionar la bebida y música para, por fin, recibir a los invitados para alabar al santo. Es posible que, por las acciones mencionadas, la elección de los doce amigos anfitriones se haga comprensible y, sobre todo, necesaria.

Antes que nada estuvo la elección del lugar que funcionaría como escenario de la exposición *Antônio, Tempo, Amor & Tradição - ANO XIV*. Optamos por la Galería Cañizares, pues pertenece a la *Escola de Belas Artes* y es donde nació el proyecto en 1997. Además, la estructura arquitectónica del inmueble inicialmente era la de residencia que posteriormente se adaptó para funcionar como galería de arte. De este modo, el inmueble tenía entrada independiente, garaje, cobertizo, salones, antiguas habitaciones, baños y cocina.

Como segundo paso, seleccionamos e invitamos a los principales Museos del Estado de Bahía y algunas instituciones culturales que, de alguna forma, habían estado en consonancia con nuestra investigación, sea por haber participado en alguno de los montajes de las exposiciones *Antônio! Tempo, Amor & Tradição*,

o por poseer en su colección objetos susceptibles de ser mostrados en una exposición pública.

La invitación era una carta en la cual explicábamos la necesidad de defender la tradición de los ataques de la *espectacularización*. Todos los museos invitados aceptaron participar de la exposición.

Por último, invitamos a once artistas bahianos para actuar como anfitriones o, dueños de la noche en cada uno de los días de la Trecena. Por tanto, a partir de sus objetivos artísticos individuales deberían seleccionar, en uno de los once museos invitados, la pieza que mejor ejerciera un diálogo contextual con su trabajo y también con el tema propuesto.

Para nosotros fue exactamente como trasladarse de casa pues, en los últimos tres días de mayo de 2010, un camión de mudanzas (Figs. 402 y 403), llevó parte de los enseres de la casa/atelier en Itapagipe a la casa/galería en Canela (Figs. 404, 405 y 406) donde se halla la Sala Cañizares.



Figs. 402 y 403.
Salida del camión de mudanzas del
Atelier Luiz Mario – *Itapagipe*.
29 de mayo de 2010
Foto: Luiz Mario



Figs. 404, 405 y 406.
Llegada del camión de mudanzas en la *Galería Cañizares, Escola de Belas Artes – UFBA*.
Barrio Canela, 29 de mayo de 2010
Foto: Luiz Mario

El espacio expositivo se utilizó para el montaje de cinco ambientes artísticos/funcionales, entre los que conformaban la galería, ahora convertida en nuestra residencia. Cada ambiente fue minuciosamente diseñado (Figs. 407, 408, 409 y 410) y montado a partir de muebles, equipamientos y objetos que tenían, ya sea en el material o en la confección, un sentido de tiempo, historia y memoria.



Fig. 407. Luiz Mario, 2010
 Dibujos proyectual de la instalación – plan de la galería Cañizares.
 Foto: Luiz Mario



Fig. 408. Luiz Mario, 2010
Dibujos proyectual de la instalación –
Habitaciones.
Foto: Luiz Mario

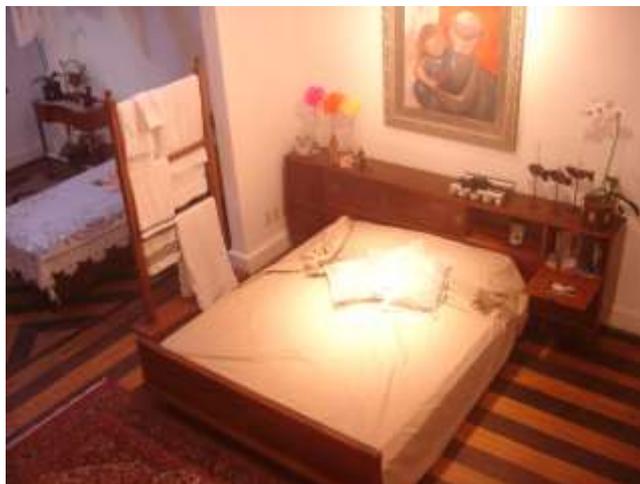


Fig. 409. Luiz Mario, 2010
Dibujos proyectual de la instalación – comedor y
sala de oraciones
Foto: Luiz Mario



Fig. 410. Luiz Mario, 2010
Dibujos proyectual de la instalación – atelier.
Foto: Luiz Mario

Para ambientar el dormitorio del dueño de la casa se utilizó el mobiliario de los años cincuenta (Figs. 411 y 412), de la pareja Luiz Carlos e Conchita de Oliveira Freitas.



Figs. 411 y 412. Luiz Mario, 2010.
Residencia Capturada
Instalación - Habitación
Foto: Luiz Mario

Como complemento al ambiente de este dormitorio utilizamos la pared de la derecha del espacio en sentido longitudinal, para instalar los veintiocho dibujos originales que componen la obra *Carta ao Tempo* (Figs. 413, 414 y 415).



Figs. 413, 414 y 415. Luiz Mario, 2010
Residencia Capturada
Instalación – *Carta ao Tempo*
Foto: Luiz Mario

Para el dormitorio de la hija del dueño de la casa se usaron los muebles de soltera de la Sra. Maria Raquel Sampaio Costa, cuya fabricación data de los años veinte del siglo pasado (Figs. 416 y 417).



Figs. 416 y 417. Luiz Mario, 2010.
Residencia Capturada
Instalación - Habitación
Foto: Luiz Mario

El comedor fue configurado con muebles (Figs. 418 y 419), de la década de los cuarenta, pertenecientes a la Sra. Honorina de Araujo Menezes. Ya en el proyecto, ese otro espacio de la casa, el que establecía frontera entre el comedor y el dormitorio del dueño de la casa, fue destinado a la obra/altar y al encuentro de los invitados de cada noche festiva.



Figs. 418 y 419. Luiz Mario, 2010
Residencia Capturada
Instalación – Comedor
Foto: Luiz Mario

No menos importante fue la adecuación del espacio cocina que, dotado de todo lo necesario para su funcionamiento, tendría que ser el lugar donde se prepararían todos los alimentos que serían servidos en el periodo expositivo. Además de la cocina, se dispuso también un espacio-atelier para nuestro propósito de seguir trabajando e incluso compartir nuestro trabajo con la aportación artística de algún visitante (Fig. 420).



Fig. 420.
Luiz Mario, 2010
Residencia Capturada
Instalación – Atelier
Foto: Luiz Mario

En él tendimos, a la altura del techo, las camisetas (Figs. 421 y 422) especialmente confeccionadas para el montaje de anteriores exposiciones.



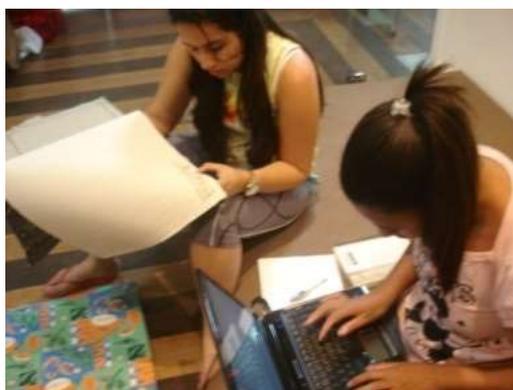
Figs. 421 y 422. Luiz Mario, 2010.
Residencia Capturada
Instalación – Atelier (Camisetas)
Foto: Luiz Mario

Entre las dos habitaciones instalamos un armario (Fig. 423) perteneciente al mismo conjunto de muebles de los años veinte ya citados. Allí guardamos las pertenencias personales tales como ropa, zapatos y material de aseo que también constituirían una parte fundamental de la obra.



Fig. 423. Luiz Mario, 2010.
Residencia Capturada
Instalación – Armario (Detalle)
Foto: Luiz Mario

Para garantizar un montaje rápido tratamos de implicar al máximo a la comunidad académica de la Universidad Federal de Bahía. De ese modo, mientras que los alumnos del Curso Superior de Decoración vivieron la adecuación y montaje del espacio expositivo, los artistas y profesores de la *Escola de Belas Artes* se incorporaron a los trabajos de manipulación e instalación de las piezas que serían expuestas (Figs. 424, 425, 426, 427 y 428).



Figs. 424, 425, 426, 427 y 428
Residencia Capturada
Montaje Expositivo de los ambientes
Foto: Lorena Freire

Reservamos el corazón arquitectónico del inmueble para el objeto principal de la tradición. Así, los altares se exhibirían en el espacio central de la casa. Para la elaboración de los altares, se distribuyeron entre los expositores cajas de madera. Eran siete módulos regulares pintados del color rojo cerámico (Fig. 429), aproximándose así al barro como material del *Recôncavo Baiano*. Cuatro medían 80 x 80 x 40 cm., y otros tres 80 x 40 x 40 cm., que podrían utilizar como ellos quisieran. Observar lo que harían los artistas con estas cajas fue también nuestro interés pues esa era la primera acción desarrollada por los devotos para montar sus altares en honor al santo.

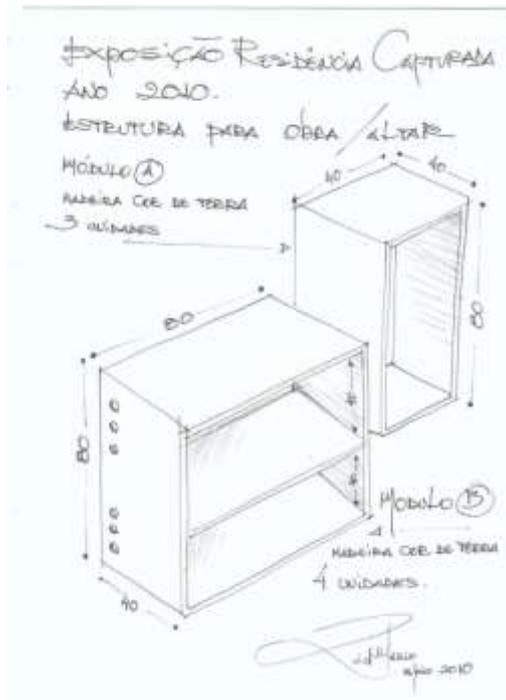


Fig. 429. Luiz Mario, 2010
Dibujos proyectual de la instalación – obra/altar para
la sala de oraciones.
Foto: Luiz Mario

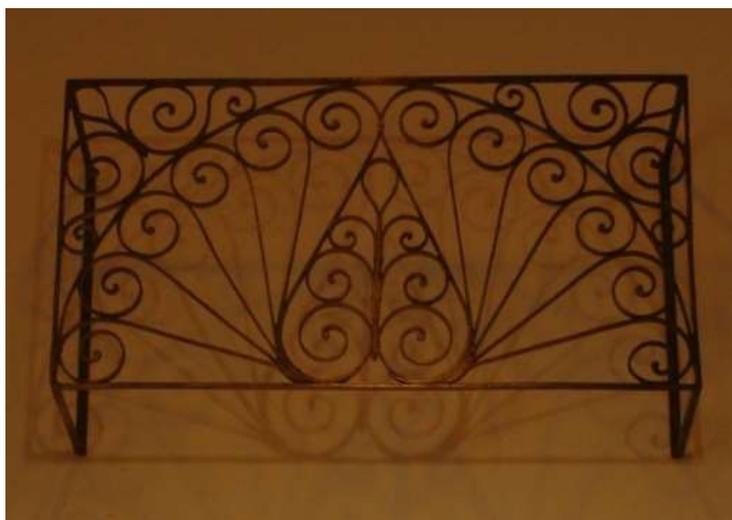
En dos días fueron montadas todas las instalaciones (Fig. 430). En la mañana del día 1 de junio de 2010 la casa estaba arreglada y dada la circunstancia la exposición *Antônio! Tempo, Amor & Tradição* en el ANO XIV fue denominada con el título específico de “Residencia Capturada”. Así, como el significado de la palabra captura es tomar a la fuerza y por sorpresa, el señuelo estaba lanzado y la acción lista para ser puesta en práctica.



Fig. 430. Residencia Capturada.
Montaje Expositivo de la Galería Cañizares.
Foto: Lorena Freire.

A la entrada de la “casa”, como diseño de pared, dispusimos la obra *Quem deve, paga, quem promete, cumpre* (Fig. 431), compuesta a partir de trabajos de nuestros alumnos de la década de los noventa. Se trataban de pinturas, de temática relacionada con San Antonio, realizadas como proyecto de diseño textil en las Clases de Composición Decorativa I, impartidas por nosotros.

Piezas de hierro pertenecientes a antiguas casas de Salvador, como el portón convertido en mesa y una reja de puerta situada sobre la instalación (Fig. 432), por su misma materialidad, también se asociaban simbólicamente al *Orixá Ogum*.



Figs. 431 y 432.
Residência Capturada
Instalación: Quem deve, paga, quem promete, cumpre
Foto: Iraildes Mascarenhas.

En 1998, el Rector Felipe Serpa, no sólo aceptó nuestra invitación para ser anfitrión de honor como representante mayor de la Universidad Federal de Bahia, sino que también incentivó a sus funcionarios a participar en la producción de su obra/altar confeccionando flores de papel para decorarlo. Así, doce años después, repetimos el acto, invitando a los mismos funcionarios para hacer aquellas flores de papel (Fig. 433) que decorarían el altar de la universidad, acción que, en general, se realiza por grupos de personas como divertimento y acto social. Constatamos esta misma complicidad en La Población Tornesa en España, en la fiesta de San Antonio Abad, o incluso en la Universidade Sénior de Campo Maior do Alentejo, Portugal, donde las señoras Catarina Morcela y Maria António, que dirigen un taller donde enseñan a producir flores de papel, declararon que

en una sala que nos recuerda un jardín encantado, (...) hay entusiasmo en torno al arte de modelar papel. (,,) Trás él hay personas y muchas horas de labor, de dedos pacientes alrededor del papel, de la goma, de la tijera, del cordón. Manos conocedoras que obedecen a una tradición. Un trabajo con rutinas tejidas con muchas horas de charla. Se habla de la calle, de los vecinos, de fiestas pasadas, del año de las lluvias, de la falta de respeto de algunos (pocos) visitantes delante del trabajo que se muestra. (...) Campo Maior aun no se rindió al estío, aquel que irá a enmarcar las «Festas do Povo»⁵¹³.



Fig. 433. *Residência Capturada*. Flores de papel. Fotos: Lorena Freire

⁵¹³ Alentejo - Já se fazem flores em Campo Maior. http://www.cafeportugal.net/pages/noticias_artigo.aspx?id=3326 Consulta: 07/04/2010

Con un espíritu similar al de las “festas do povo”, a las 20:00 h. de la tarde del día 1º de junio de 2010, los cohetes subieron al cielo (Fig. 434) y dio comienzo la fiesta para San Antonio (Fig. 435).

En la apertura de la Trecena se homenajeo a la Rectoría como instancia mayor de la *Universidade Federal da Bahia*. En el altar producido, además de las flores de papel hechas por sus funcionarios, se usaron libros como elemento simbólico que remite a la educación como fuente de conocimiento y al evangelio predicado por el santo. (Fig. 436). Todas las siete cajas disponibles para su estructura fueron utilizadas a la vista y en simetría.



Figs. 434 y 435. *Residência Capturada*.
Noche de abertura de la Exposición – *Galeria Cañizares*.
Fotos: Iraíldes Mascarenhas.



Fig. 436. Luiz Mario, 2010
Residência Capturada
Instalación – Altar del Rector de la UFBA
Foto: Iraildes Mascarenhas

Cotidianamente, a las 6:30 h., nos levantábamos y a las 7:30 h. estábamos en la mesa tomando el desayuno servido por Iraci Prata da França (Fig. 437) como hace más de veinte años. No obstante, y algo diferente de lo habitual, el tiempo dedicado a este ritual alimenticio se alargaba un poco más, ya que teníamos invitados de última hora queriendo disfrutar de este momento, en general, profesores y funcionarios de la institución movidos por el interés en participar.



Fig. 437. Luiz Mario, 2010.
Residência Capturada
Instalación – Comedor.
Foto: Márcia Santana

A las 10:00 h. comenzaban a llegar los artistas con sus materiales y el director del museo con la pieza de la colección bajo su responsabilidad para montar la obra/altar del día. Ocupábamos de dos a tres horas en esta tarea. En general, a las 13:00 h., después de servidos licores y algo para picar, se servía la comida. Conforme al proyecto, serían ocho personas sentadas alrededor de la mesa obra/refección (Fig. 438). En ella cada día se sentarían dos invitados del museo, dos del artista autor de la obra del día, tres profesores o críticos de arte, o periodistas u otros gestores responsables de la cultura bahiana y, finalmente, nosotros mismos.

Como el postre, el café y el licor digestivo eran servidos ya en la obra “atelier del artista” y la exposición abría al público

puntualmente a las 14:00, era común que los visitantes también compartieran junto a los invitados el momento gastronómico.

De esta forma, entre el intercambio de informaciones y conocimiento sobre las tradiciones, se decidía que hacer para servir en la noche. La tarde pasaba sin darnos cuenta y la casa iba siendo ocupada poco a poco por el público. Siempre estábamos junto a los monitores, listos para algunas visitas guiadas por la casa. Era común que el visitante abriera cajones y armarios, como queriendo constatar que realmente estábamos viviendo allí. Partiendo de esta complicidad ocasional entre público y expositor, entre uno que otro café con pastel, lo más importante era dialogar sobre el tema de la exposición.

Sin pretender entrar en detalles sobre la motivación y poéticas de los once expositores invitados, mostramos aquí sus obras como posible lectura complementaria. También dispusimos en lugar visible las webs que presentan los museos y las direcciones de entrada de los artistas involucrados en la muestra.

En esta rutina festiva (Fig. 439), siguiendo el orden establecido por los participantes de la *Residencia Capturada*, los trece días de junio de 2010 transcurrieron así:



Figs. 438 y 439. Luiz Mario, 2010
Residencia Capturada
Instalación –
Comedor, momento: la comida
Foto: Márcia Santana

Día 02 de junio de 2010 - miércoles
Museu Udo Knoff de Azulejaria e Cerâmica
 Artista – Dulce Cardoso

El primero de su tipo en Brasil, el Museo fue fundado en 1994 para preservar y exhibir la rica colección organizada por el ceramista Horst Udo Knoff⁵¹⁴. Además de su propio trabajo su colección, formada por casi 1200 piezas, se completa con azulejos portugueses, españoles, franceses, ingleses, holandeses e italianos que datan de los siglos XVI al siglo XX, y con las creaciones de los artistas representativos locales. El edificio que contiene el Museo es una construcción original del siglo XVIII situada en el Centro Histórico de la ciudad de Salvador.

En ese segundo día de la exposición, la casa abrigó la obra creada por la ceramista Dulce Cardoso⁵¹⁵ que, con el objetivo de homenajear la memoria del ceramista Udo Knoff, instaló sus trabajos junto a las tres piezas prestadas por el Museu Udo Knoff⁵¹⁶ (Fig. 440).



Fig. 440. Dulce Cardoso, 2010.
 Obra/Altar: Cerâmicas
*Pratos em cerâmica Udo Knoff, flores,
 velas, santo e objetos produzidos pela
 artista/autora.
 Museu Udo Knoff*

⁵¹⁴ Horst Udo Erich Knoff, (1912-1994) nació en Alemania y en 1938 se instaló en Bahía, donde fue profesor de cerámica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía.

<http://www.ceramicanorio.com/paineis/udoknoff/udoknoff.html> Consulta: 22-10-2010

⁵¹⁵ http://www.salvadoracontece.com/2008/06/social_09.html Consulta: 23-10-2010

⁵¹⁶ Museo fundado en memoria del artista, que reúne en su acervo documentos, dibujos, anotaciones, obras de su autoría y piezas de su colección – azulejos portugueses, españoles, ingleses, franceses, holandeses e italianos entre otros.

Día 03 de junio de 2010 – jueves
Museu do Instituto Feminino da Bahia.
 Artista – Ilber Ascis

Más de 15 000 objetos, incluyendo muebles, porcelana y obras de arte se reunieron en una mansión construida entre 1937 y 1939 por la educadora Henriqueta Martins Catharino⁵¹⁷. Diseñada para albergar el Instituto de la Mujer de Bahía, el espacio está actualmente dedicado a la educación de la mujer.

Así, ese tercer día de la exposición le tocó el turno al *Museu da Arte Feminina* o *Museu Henriqueta Catharino*⁵¹⁸ a partir del tabernáculo rescatado y restaurado por el artista Ilber Assis (Fig. 441). A igual que los pequeños oratorios conocidos como *Maquineta*⁵¹⁹, la obra/altar establecía una relación temporal con las motivaciones artísticas votivas de mujeres religiosas desarrolladas en los últimos dos siglos. Según el artista durante

<http://www.ceramicanorio.com/paineis/udoknoff/udoknoff.html> Consulta: 22-10-2010

o: ⁵¹⁷ Nació en la ciudad de Feira de Santana - Bahia, el 12 de diciembre de 1886. Hija de Ursula Costa Martins Catharino y Bernardo Catharino. Esto, un inmigrante portugués que se convirtió en uno de los empresarios más exitosos de Bahia. (...) Además de una excelente educación, que podría ampliar su formación a través de los viajes a Europa - en particular, Francia, el centro cultural del mundo (...) la educadora, antes de completar treinta años de edad, ya había fundado una biblioteca de préstamo de libros. (...) En 1931, Henriqueta adquirió una colección de esculturas de madera hecha por artistas populares y comenzó a construir el embrión del futuro Museo de Arte Popular, el primer museo de su tipo en Bahia. (...) Henriqueta ayudó a las personas que fueron víctimas de los prejuicios raciales con las que fundó el Frente Negro, una de las primeras entidades de defensa racial en todo el país, (...) entre los educadores y las feministas, fue una de las primeras mujeres que se preocupan por el papel activo de la mujer en la sociedad. Luchó contra las desigualdades de género, la expansión de los derechos civiles y las mujeres se incorporan al mercado laboral. (...) Henriqueta abdicó su patrimonio personal para asistir y educar a las personas necesitadas - murió en Salvador, el 21 de junio de 1969. http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=299&Itemid=187 Consulta 13-10-2013

⁵¹⁸ http://www.institutofeminino.org.br/museu_henriqueta_catharino/index.php?local=museu_henriqueta_catharino Consulta: 10-10-2012

⁵¹⁹ Pequeño oratorio con puerta de cristal, pantalla y cúpula adornada en el que se expone una imagen de devoción.

la última parte del siglo XIX y XX, los religiosos que se recogían en el *Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes* de la ciudad de *Santo Amaro, Recôncavo de Bahía*, producían altares de gran belleza. Estos altares se hacían de papel dorado recortado y pegado con estampados de santos y otros elementos relacionados. Todo el conjunto de piezas eran guardadas en cajas de vidrio con fondo de cartón⁵²⁰. De ese modo, si la pieza museológica fue realizada con materiales naturales, su relectura (Figs. 442, 443 y 444) se apropió del material sintético contemporáneo para establecer un diálogo contextual con el presente tecnológico.



Fig. 441. *Maquineta de Santo Antônio*
Museu Henriqueta Catharino.
Foto divulgación



Fig. 442. Ilber Assis, 2010.
Obra/Altar: *Releitura de Maquinetas*
do Museu Henriqueta Catharino

⁵²⁰ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. AS MAQUINETAS DO RECOLHIMENTO DOS HUMILDES; DEFINIÇÕES, NOTÍCIAS, ICONOGRAFIA E TIPOLOGIA. Universidade Federal da Bahia na ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.
[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/3094/1/luiz_alberto_ribeiro_freire%20\(1\).pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/3094/1/luiz_alberto_ribeiro_freire%20(1).pdf) Consulta: 13-10-2012



Figs. 443 y 444. Ilber Assis, 2010.
Obra/Altar: *Releitura de Maquinetas do Museu Henriqueta Catharino*



Fig. 445. Ilber Assis, 2010.
Obra/Altar: *Releitura de Maquinetas do Museu Henriqueta Catharino*
Foto: Hiralides Mascarenhas

Día 04 de junio de 2010 – viernes
Museu da Cidade.
 Expositor – Iraldes Mascarenhas

Ubicado en una de las más bellas mansiones en el Centro Histórico de Salvador –Pelourinho, el Museo alberga una de las colecciones más ricas sobre la cultura antigua de la ciudad a través de objetos e imágenes que evocan la religión, las costumbres y el arte bahiano. Entre sus tesoros se encuentran los manuscritos y piezas raras del poeta Castro Alves⁵²¹.

En el cuarto día de la exposición la mirada de la fotógrafa Iraldes Mascarenhas interpretó sendas cabezas de San Antonio como fragmentos iconográficos del teatro religioso (Fig. 446). Conocidos como Santo de Roca o estatua de roca, son imágenes sagradas destinadas a ser llevadas en procesión vestidas con trajes de tela. *Este tipo de imágenes adquirió gran importancia en el culto católico, especialmente durante la época barroca, que se extiende hasta mediados del siglo XIX*⁵²². En ese sentido la palabra Roca hace alusión al lugar de abrigo perteneciente al paisaje rocoso, como cueva o montaña⁵²³.



Fig. 446. Iraldes Mascarenhas, 2010.
 Obra/Altar: Santos de Roca
 Espelho, papel, tecidos de palha da costa, fotos e flores

Museu da Cidade
 Foto: Iraldes Mascarenhas

⁵²¹ <http://www.curtosim.com.br/museu-da-cidade> Consulta: 14-10-2012

⁵²² http://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1tua_de_roca Consulta: 15-10-2013

⁵²³ La cueva o roca podrían representar el monte Sinaí, el Monte Tabor, el Monte de los Olivos, la Gruta de la Natividad, la Roca de la Tentación de Cristo o de otros lugares similares cargados de significado.

Día 05 de junio de 2010 – sábado
Museu Náutico da Bahia
 Artista – Valter Ornellas

En el quinto día de la exposición el viento reveló hechos de la vida de San Antonio a través de la mirada artística. Según la obra del artista Valter Ornellas, el santo portugués, tratando de volver de Marruecos a Portugal, acabó yendo a parar a la Italia Mediterránea, donde se hizo famoso y permaneció hasta su muerte, siendo conocido como San Antonio de Padua (Figs. 447, 448 y 449). Según el director del Nautico da Bahia⁵²⁴, el Comandante Reuben Belo Costa, la pieza⁵²⁵ elegida por el artista para componer su obra/altar (Fig. 450) es un modelo de embarcación utilizada entre los siglos XV y XVIII que fue concebida para un mejor aprovechamiento de los vientos y un transporte de mayor carga en los largos viajes oceánicos.



Figs. 447, 448 y 449. Valter Ornellas, 2010.
 Producción de la obra/Altar: *Caravela*
 Foto: Luiz Mario

⁵²⁴ <http://www.museunauticodabahia.org.br/acervo/> Consulta: 17-10-2012

⁵²⁵ Modelo confeccionado a partir de estudios del ingeniero Ivo Loeb. Bahia, 2000.



Figs. 450 y 451. Valter Ornellas, 2010.

Obra/Altar: *Caravela*

Cordão, papel, ventiladores, flores, bota, bandeira módulos e réplica de Nau do Século VIII

Museu Náutico da Bahia

Foto: Iralides Mascarenhas

Día 06 de junio de 2010 – domingo
Museu da Santa Casa de Misericórdia
 Artista – Mille Genestrete

La *Santa Casa da Misericórdia da Bahia*⁵²⁶ fue fundada en 1549 por la Hermandad Católica, institución de origen portugués, aunque no directamente subordinada a la Iglesia. La Cámara Santa está presente en varias ciudades de Brasil, pero en Bahía se fundó la primera, donde también se albergó el primer hospital de la ciudad. Es un Monumento Histórico Nacional. Su Museo alberga obras de arte de valor incalculable, como los azulejos que reproducen la *Procissão do Fogaréus*, que la Hermandad llevaba a cabo en la noche del Jueves Santo. También incluye muebles de los siglos XVII y XVIII y una magnífica galería de retratos. La *Sala do Consistório* cuenta con un panel de 1732, en el que seis imágenes de mujeres representan la Caridad, la Lealtad, la Concordia, el Honor, la Libertad y la Razón.

La artista Milli Genestreti elaboró un altar en torno al cromatismo rojo del fuego de la luz del sol poniente, justo la que incide en la Bahía de Todos los Santos vista desde la escalera de la construcción secular que alberga al museo. La propia artista definió su obra/altar (Fig. 452) como un recorte del *halo o luz del evangelio*, como versa la historia del santo.



Fig. 452. Mille Genestreti, 2010.
 Obra/Altar: *Escadaria*
 Fotos, velas, peças de ferro, flores de papel, módulos, tecido, toalhas e imagem.
 Museu da Santa Casa de Misericórdia
 Foto: Iralides Mascarenhas

⁵²⁶ http://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g303272-d2349266-Reviews-Santa_Casa_da_Misericordia_museum-Salvador_State_of_Bahia.html
 Consulta: 15-10-2012

Día 07 de junio de 2010 – lunes
Museu de Arte Sacra da Bahia
 Expositor - João Dannemann

El *Museu de Arte Sacra da Bahia*⁵²⁷ de la Universidad Federal de Bahía, fue inaugurado el 10 de agosto de 1959, reuniendo partes del acervo de muchas instituciones y coleccionistas. Las piezas que conforman su colección abarca de los siglos XVI, al XIX, y parte de ellas son propiedad de la *Arquidiócesis de São Salvador*, del *Mosteiro de São Bento* de la *Irmadade do Sacramento do Pilar*, del *Convento de Indultos* y de varias iglesias, además de la colección del pernambucano Abelardo Rodrigues.

El arquitecto y restaurador João Dannemann eligió un Santo Antônio del siglo XVIII para componer su obra/altar. De ese rico acervo vale registrar que, esa fue la única imagen del santo con referencia museológica. Esta escultura en madera policromada resplandeció junto a las flores de papel, como indican la tradición bahiana en honor a San Antonio (Fig. 453).



Fig. 453. João Dannemann, 2010.
 Obra/Altar: *Jardim para Santo Antônio*
Tecido, candelabros e imagem do século XVIII, tecido
e flores de papel.
 Museu de Arte Sacra da Bahia
 Foto: Luiz Mario

⁵²⁷[http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Arte_Sacra_\(Universidade_Federal_da_Bahia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Arte_Sacra_(Universidade_Federal_da_Bahia)) Consulta 15-10-2013

Día 08 de junio de 2010 – martes
Museu Afro-Brasileiro
 Artista – Elizabete Actis

El Museo Afro-Brasileiro⁵²⁸ fue inaugurado el 7 de enero de 1982 y es una institución que tiene como objetivo defender, estudiar y difundir todo lo relacionado con temas afro-brasileños vinculados con el trabajo y la tecnología, con las artes y las religiones. Destacan un conjunto de tallas en cedro del artista Carybé; veintisiete paneles que representan las *entidades* del Candomblé de Bahía.

El museo fue promovido por el fotógrafo francés Pierre Verger e instalado en el edificio de la primera *Escola de Medicina do Brasil*, ahora propiedad de la *Universidade Federal da Bahia*, ubicado en el *Terreiro de Jesús*, en el *Centro Histórico de Salvador*.

La artista Elizabete Actis utilizó los aderezos de la indumentaria del Orixá Ogum para dar forma a su obra/altar (Fig. 454).



Fig. 454. Elizabete Actis, 2010.
 Obra/Altar: *Santo Antônio e Ogum*
Tecido, candelabros e peças africanas (escultura GU
século XVIII), espada, penca de ferramentas, coroa de
prata, manto, tecido de palha da costa e flores e
imagem do santo. Museu Afro-Brasileiro da Bahia.
 Foto: Iraíldes Mascarenhas

⁵²⁸ http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Afro-Brasileiro Consulta: 13-10-2013

Día 09 de junio de 2010 – miércoles
Museu Abelardo Rodrigues
 Artistas - Zeila Machado y Rosana Baltieri

La colección formada por el abogado pernambucano Abelardo Rodrigues es una de las mayores de arte religioso en Brasil. Hubo una disputa legal por su posesión entre el Estado de Pernambuco y Bahía pero, el Estado de Bahía adquirió la colección en 1975. Fue trasladada a Salvador, permaneciendo durante seis años bajo la tutela del Museo de Arte Sacro de la Universidad Federal de Bahía, hasta que en 1981 se instaló el museo en el *Solar do Ferrão*, también ubicado en el Centro Histórico, *Pelourinho*, Salvador.

Consta de 808 piezas de arte sacro del Brasil, en las siguientes categorías: imágenes, crucifijos, relicarios, sagrarios —*maquinetas*— pequeñas cajas, pinturas, etc. La colección fue llamada por su dueño, la "Corte Celestial". Las piezas son de barro, madera, marfil, *pedra sabão* y materiales cerámicos o compuestos, en varios estilos, entre los que predomina el barroco característico de la artesanía brasileña.

Las restauradoras Zeila Machado y Rosana Baltieri, trajeron piezas de madera, columnas y dosel del Museo (Fig. 455) a la Galería Cañizares que impresionaron a todos los visitantes de aquel día.



Fig. 455. Zeila Machado y Rosana Baltieri, 2010.
 Obra/Altar: *Santo Antônio*
Tecido, candelabros de cerâmica, columnas em madeira —Século VXIII, foto do santo.
 Museu Abelardo Rodrigues
 Foto: Luiz Mario

Día 10 de junio de 2010 – jueves
Museu Carlos Costa Pinto
Artista - Liege Coelho

Como ya hemos apuntado, el Museo Carlos Costa Pinto⁵²⁹ es una fundación cultural privada mantenida mediante un acuerdo con el Gobierno del Estado de Bahía. La casa donde se encuentra el museo es de estilo colonial americano y fue construida en 1958 como residencia, sin que nunca fuera habitada. En 1969 fue convertida en museo para abrigar la colección de 3.175 piezas, donada por la Señora Margarida Ballalai de Carvalho Costa Pinto (1895-1979), viuda sin hijos del Señor Carlos Aguiar Costa Pinto, próspero comerciante que tenía la costumbre de recoger piezas de arte pertenecientes a antiguas familias aristocráticas del azúcar en Bahía de los siglos XVII y XIX.

La colección está compuesta por joyas de oro y piedras preciosas. La plata prevalece con 923 piezas de finales del siglo XIX, en su mayoría originarias de la Ciudad do Oporto, Portugal.

La artista Liege eligió un nicho de jacarandá, una de las piezas más simples de la colección, y distribuyó horizontalmente los módulos disponibles para la estructura de la obra/altar (Fig. 456). Cielo y flores de papel en variaciones de azules, complementados por palmeras naturales, también procedentes de los jardines del referido museo (Fig. 457), propiciaban un movimiento continuo por la brisa natural que en aquel día soplaba en la galería.

⁵²⁹ http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Carlos_Costa_Pinto Consulta: 13-10-2013



Fig. 456. Liege Coelho, 2010.

Obra/Altar: Santo Antônio
Tecido, candelabros Nicho em Jacarandá século XIX, flores de papel e imagem do santo.

Fig. 457. Jardines del Museu Carlos Costa Pinto
Fotos: Luiz Mario

Día 11 de junho de 2010 - viernes
Museu de Arqueologia e Etnologia
 Artista – Dôra Araujo

El Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad Federal de Bahía, (MAE)⁵³⁰, está instalado en el edificio que albergaba, en el siglo XVII, el Real Colegio de los Jesuitas, ubicado en el *Terreiro de Jesús*, Centro Histórico de Salvador, Bahia.

El museo cuenta con unos fondos compuestos por seis colecciones que destacan los restos hallados en la primera excavación realizada en el estado en 1959. Este material se distribuye en tres exposiciones permanentes del museo: de etnología, con la cerámica, encajes, tejidos, adornos, trajes y otros objetos; de arqueología, compuesta de objetos utilitarios, baldosas, tejas, tubos o urnas funerarias; y, por último, del arte rupestre.

La artista Dôra Araújo, al igual que sucede en las residencias investigadas, aprovechando las palmeras del día anterior y su verticalidad característica, montó un halo natural bajo el cielo turquesa de un sari indio para dar un sentido estético a su obra (Fig. 458). Los pájaros manufacturados por grupos indígenas bahianos, pertenecientes al acervo del museo, fueron los elementos escogidos por la autora para representar el jardín simbólico en homenaje al santo.



Fig. 458. Dôra Araujo, 2010.
 Obra/Altar: *Santo Antônio*
Tecido indiano, esculturas Pássaros indígenas
(madeira e palha) século XIX, flores e folhas
naturais e imagem do santo.
Museu de Arqueologia e Etnologia
 Foto: Luiz Mario

⁵³⁰http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliana/cgi/cqilua.exe/sys/start?info_id=622&sid=33 Consulta: 15-10-2013

Día 12 de junio de 2010 – sábado
Museu do Traje e do Têxtil
 Expositora – Yumara Souza Pessoa

El *Museu do Traje e do Têxtil* fue, al igual que el *Museu do Instituto Feminino*, resultado del empeño e ilusión de la educadora Henrietta Martins Catharino y está instalado en la segunda planta del mismo inmueble construido por ella. Parte de la colección está centrada en trajes de boda, que tiene como pieza principal el vestido de bodas que perteneció a Doña Sofía Costa Pinto⁵³¹, pero fueron las ropas íntimas las que despertaron más curiosidad creativa en la expositora invitada, la arquitecta Yumara Pessoa.

Así, eligió una antigua braga y un vestido de recién nacido para homenajear a su madre, Dagmar Pessoa, artista plástica y también profesora de la *Escola de Belas Artes – UFBA*. Según la expositora, la estrategia para representar el universo femenino con el que entronar simbólicamente a San Antonio en este contexto familiar fue establecer una fusión estética entre las piezas del museo y los objetos personales de su madre (Figs. 459 y 460). Collares de perlas, cartas, fotografías, vestidos y relicarios dispuestos en módulos blancos se confundieron con las piezas del museo⁵³².

⁵³¹Copia de modelo parisiense datado en 1892, cuando las novias no tenían como tradición el uso del blanco. También integra vestidos de los años 30, 40, 50 y más actuales. Aunque en la colección se encuentra el vestido que perteneció a Doña Almerinda, hermana de Doña Henrietta, considerado una joya ya que estaba hecho con renda de Alençon, Francia.

http://www.institutofeminino.org.br/museu_do_traje_e_do_textil/index.php?local=museu_do_traje_e_do_textil Consulta: 15-10-2013

⁵³²http://www.institutofeminino.org.br/museu_do_traje_e_do_textil/ Consulta: 12-10-2012



Figs. 459 y 460. Yumara Souza Pessoa, 2010.

Obra/Altar: *Santo Antônio*

Tecido, fotos, objetos, roupas femininas do século XX, flores e imagem do santo.

Museu do Traje e do Têxtil

Foto: Luiz Mario

Como dijimos en capítulos anteriores, el día 13 de junio todos los amigos del dueño de casa, los que actuaron como anfitriones en cada una de las doce noches de la Trecena, son homenajeados por él, como forma de agradecimiento por haber dividido las tareas impuestas por las jornadas festivas. También observamos que era común en ese último día aprovechar los aderezos y piezas decorativas resultantes de las donaciones de los que pasaron por allí. Así, los elementos simbólicos (flores, velas, adornos y objetos) se aproximan en busca de un sentido estético único: sustentar el valor votivo al Antonio, santo amigo de todos. Por eso, la última obra/altar de la exposición, *Residencia Capturada* (Fig. 461), fue montada a partir de todo lo que allí quedó.



Fig. 461. Luiz Mario, 2010.
 Obra/Altar: *Santo Antônio em trânsito com as pessoas*
 Tecido, fotos, objetos, peças museológicas, flores,
 plantas, quadro e imagens do santo.
 Foto: Luiz Mario

Desde el inicio de la exposición todas las piezas museológicas, como de costumbre, llegaban a la Galería Cañizares a través de las propias manos del director del museo, o de alguna persona de su confianza como representante legal de la institución. Algunas acompañadas de documentación de inventario y de concesión temporal por tener que permanecer por una noche en el espacio, aunque bajo nuestra guardia y tutela. Sin embargo, en vista de la seriedad aplicada al proyecto y a la confianza que nos fue dada, algunas de las piezas, al salir de los altares en que estuvieron expuestas, ocuparon otros sitios de la casa, hecho que puede observarse en algunas de las fotos seleccionadas (Figs. 462, 463, 464, 465 y 466) y que confirmó la complicidad cultural pretendida.



Figs. 462, 463, 464 y 465. Luiz Mario, 2010.
 Obra/Altar: *Santo Antônio em transito com as pessoas*
Tecido, fotos, objetos, peças museológicas, flores, plantas, quadro e imagens do santo.
 Foto: Luiz Mario



Fig. 466. Luiz Mario, 2010.
Obra/Altar: *Santo Antônio em trânsito com as pessoas*
Tecido, fotos, objetos, peças museológicas, flores, plantas, quadro e imagens do santo.
Foto: Luiz Mario

Aunque la mayor parte de las fotografías presentadas en ese trabajo tuvieron sólo un carácter documental, algunas experiencias fueron desarrolladas inmersos en la atmosfera que construimos en la Galería en los quince días consecutivos que vivimos allí.





Conclusiones

Cuando nos aproximamos al tema de las Trecenas de San Antonio nada sabíamos sobre la historia del santo, ni sobre los rituales eclesiásticos o populares en su honor. Teníamos dudas hasta de su nacionalidad, ya que a su nombre –Antonio– le acompaña el gentilicio de dos lugares bien distintos: las ciudades de Lisboa en Portugal y Padua en Italia. Aun así, a pesar de la ignorancia, la atmósfera que se respiraba en la primera Trecena en la cual participamos nos reveló que allí se establecía toda una secuencia de manifestaciones populares y artísticas. De esta manera, podemos afirmar que en aquella noche de 1994, a través de todos nuestros sentidos, fuimos literalmente capturados por la tradición.

Más que perseguir un tema para la realización de una investigación en artes visuales, este trabajo acabó por elucidar los aspectos de una manifestación popular que, hasta entonces, seguían oscuros incluso en su propia génesis. Aunque fuera un tema de interés colectivo, dada la popularidad del personaje principal, no encontramos ninguna publicación que reuniera información precisa sobre la esencia de las tradiciones de sus fiestas en Bahía. Pero, gracias al cariño que el pueblo bahiano siente por el santo portugués, finalmente pudimos desarrollar nuestra investigación.

Por eso podemos afirmar que, en Bahía, todo el mundo tiene algo que decir sobre la Trecena de San Antonio, hecho comprobado por las declaraciones de muchas personas que fueron a las primeras exposiciones y que nos llevaron a concluir que la casa sería el primer punto en ser investigado.

Completadas casi dos décadas de aproximación al tema, podemos constatar que los objetivos establecidos en cada ocasión, a medida que iban siendo alcanzados, acabaron desdoblándose en nuevos desafíos por resolver. De esta manera fue determinándose la evolución de la presente investigación.

Aunque sabíamos vagamente del San Antonio bahiano, toda la bibliografía consultada nos ha señalado con precisión quien fue realmente. Se trataba de San Antonio, portugués de nacimiento, bautizado con el nombre de Fernando Martins de Bulhões que, desde tierna edad, ya revelaba una personalidad más propensa a la Cruz que a la Espada; joven más inclinado a la búsqueda de saberes espirituales que de la satisfacción de la carne; fraile más adepto a la soledad y a los estudios del Evangelio que a las empresas socio/políticas acometidas por la Iglesia.

De este modo, se hizo evidente que San Antonio de Lisboa y San Antonio de Padua son el mismo santo católico, nacido en Portugal en año 1189 y fallecido en Italia el 13 de junio de 1231. No obstante, de las prácticas festivas católicas para San Antonio en Europa, nada encontramos que se pareciese a lo visto en Brasil. Si además consideramos el recurrente tema de las tentaciones, acabamos por encontrar a otro Antonio.

Un Antonio egipcio, ermitaño, que vivió entre los años 251 y 356 después de Cristo. Se trataba de San Antonio Abad, cuyas tentaciones fueron ampliamente difundidas en Europa a través de la música, del teatro, del cine, de la literatura y, especialmente, de la pintura. El tema fue una rica fuente de inspiración, sobre todo para románticos y surrealistas, que vinieron a recrear ese ambiente entre lo real y lo fantástico que tan bien caracteriza a las tentaciones.

Estudiadas las biografías de los dos “San Antonios”, y analizados sus atributos canónicos, sus dogmas, sus milagros y su iconografía, observamos que, a pesar de los mil años que los separan, se produjo una fusión entre sus historias, llegándose incluso a creer que los dos santos eran sólo uno sólo. Así, para evitar posibles equivocaciones, apuntamos algunas consideraciones:

- Los dos santos predicaban la pobreza, la penitencia, la contemplación y la oración. Ambos son indicados para ayudar y resolver cuestiones sentimentales, tanto en los aspectos espirituales como en los carnales. Además, como afirman algunos autores, hay que considerar la posibilidad de que esa fusión sea el resultado de un proceso de reencarnación, difundido por los seguidores del Espiritismo y comprobado por la ubicuidad o bilocación vivenciada por el santo en tres episodios.
- La devoción y la práctica votiva a San Antonio Abad se dio en Europa a partir del siglo VII, llegando incluso a existir entre los siglos XIII y XVI la orden de los Antonianos. También constatamos que las reglas de conducta para los religiosos del mundo medieval fueron fundamentadas a través de los estudios realizados por los Bolandistas, al inicio del segundo milenio, los cuales se apoyaron en las experiencias vividas por los primeros ermitaños del catolicismo. Por tanto podemos concluir que si la vida de San Antonio Abad influyó en San Francisco para que crease y estableciese los dogmas de la Orden Franciscana, lo hizo de igual modo en el sacerdote regular de San Agustín Fernando Martins de Bulhões, que eligió el nombre de Antonio al ingresar en esta orden.
- El único San Antonio en ser llevado por los portugueses a los países que colonizaron fue el de Lisboa. Pocas referencias fueron encontradas en Brasil sobre San Antonio Abad o San Antón, como es más conocido en Portugal. Solamente encontramos una iglesia bendecida en su nombre en la ciudad de Vitoria de Santo Antão, en el estado de Pernambuco. Así, se puede afirmar que, en Brasil, San Antonio de Lisboa ostenta la supremacía votiva sobre San Antón.

En 2009, gracias a la única Beca recibida como apoyo para la realización de esta investigación, pudimos viajar a España. Como la fiesta también es un aspecto muy relevante en nuestro trabajo, vislumbramos la posibilidad de estudiar *in situ* los aspectos votivos y festivos dirigidos a San Antonio Abad en la Comunidad Valenciana para establecer distanciamientos o aproximaciones con las fiestas del Santo Portugués en Bahía. Así, con el apoyo de la *Fundación Carolina*, en enero y febrero de 2010 tuvimos la oportunidad de vivir las fiestas dedicadas al primero en algunos pueblos de Castellón. Las localidades que visitamos más destacadas en este sentido fueron Villanueva d'Alcolea, la fiesta más espectacular para San Antonio de la región, y Atzaneta, la más auténtica y tradicional. Y allí pudimos comprobar que, aunque en la actualidad las máquinas hayan ocupado el lugar de los animales, los hombres siguen fieles a sus ritos ancestrales puesto que continúan llevando sus animales domésticos en todos los meses de enero para que puedan recibir las bendiciones del Abad.

Las fiestas practicadas en honor a los “Antonios” se manifestaron totalmente distintas, pues si el Abad tiene las calles e iglesias de la Comunidad Valenciana como escenario de su alabanza, en Salvador de Bahía San Antonio convierte las casas en territorio sagrado para celebrar su fiesta. No obstante, pudimos verificar que en ambas culturas la relación de intimidad entre santo y devoto son similares.

Para Portugal, potencia armada y colonizadora durante la mitad del segundo milenio, era fundamental poseer un santo genuinamente lusitano con el que cruzar los mares. Desde la perspectiva del marketing actual estaríamos asistiendo a la reafirmación del poder de San Antonio, y no ayudando a expulsar a los moros de Europa, sino colaborando efectivamente en la conversión de posibles herejes o infieles encontrados en las Colonias pertenecientes a la Corona Portuguesa.

En Brasil, entre los atributos milagrosos ya enumerados, destacamos que es San Antonio quien rompe prisiones, recupera a los perdidos, nos protege de los huracanes y, principalmente, auxilia en las cuestiones amorosas. Entre ellos no está el de proteger a los animales, tarea que le corresponde a San Francisco en todo el territorio brasileño.

En Bahía Santo Antonio se convirtió en el santo católico más utilizado para denominar regiones geográficas, espacios y vías urbanas, patrimonios arquitectónicos, empresas, instituciones religiosas e inmuebles residenciales. Casi todos estos lugares, independientemente del uso al que estuvieran destinados, poseían referencias simbólicas de su presencia. También encontramos casas que tienen en sus fachadas imágenes emblemáticas y que nos confirmaron la existencia de numerosos devotos de San Antonio.

Los europeos llegaron a América con una imagen preconcebida de la misma. De un lado, ya era, incluso antes de ser descubierta, el lugar imaginario del paraíso terrenal; de otro, debía satisfacer al deseo de expansión territorial para atender sus necesidades económicas, políticas y religiosas. Los valores del colonizador y los dogmas del catolicismo establecieron contacto con pueblos desconocidos hasta entonces, pero poseedores de una larga historia conservada en su tradición oral. Así, a este proceso de expansión se sumaron otras aportaciones amerindias nativas o extranjeras, como sucedió con las culturas negras traídas desde África e insertadas en Brasil.

De este modo se produjo una suerte de conglomerado del que nacieron nuevas identidades que se mantuvieron unidas y separadas a un tiempo por un violento hito en la historia: el sistemático proceso de despoblamiento autóctono y la introducción de los primeros esclavos africanos. Así, Bahía se convirtió en un crisol de culturas que tiene entre sus máximas expresiones la música y la religión, destacándose en ésta última el candomblé y sus orixás. A partir de esta evidencia se hizo

necesario analizar cómo los portugueses implementaron su cultura y su fe en tierras brasileñas.

Bajo este prisma, que algunos historiadores denominan como pseudo-civilizador, quedó claro que la propensión a la alegría y a los festejos, tanto de los indios *tupinambás* como de los pueblos africanos, acabaron por absorber las propuestas festivas religiosas de los portugueses, como estrategia para legitimar sus propias creencias. Por lo expuesto se puede concluir que fue fácil la introducción de los dogmas católicos a través de la catequesis “festiva” entre los colonizados.

En el Recôncavo Bahiano, San Antonio, además de ser venerado en las iglesias, pasó a ser festejado también en las casas grandes, sedes de los ingenios de caña de azúcar. Dos factores fueron determinantes para esta transferencia: el primero, la movilidad y acceso de los misioneros a la vasta región que define el Reconcavo, para conducir cultos, novenas o trecenas en cada comunidad; y el segundo, la ruptura entre el clero y los señores de ingenio, que vino a suceder por las pésimas condiciones de trabajo impuestas a los afro-descendientes. Estos señores fueron los dueños de la práctica de los cultos religiosos en las casas. Las oraciones europeas tradicionales fueron musicalizadas o creadas para versar sobre la vida del santo, sus milagros y atributos protectores; algunas incluso registrando hechos específicos de la llegada y presencia de San Antonio en Bahía.

Quedó claro que San Antonio llegó a Bahía con insignias militares para luchar en el frente de batalla, más fue en la casa donde, como franciscano, entro para llevar paz y alegría a cabio de la difusión del evangelio. Definitivamente podemos afirmar que la práctica de las Trecenas para San Antonio en Bahía sucedió en el contexto residencial entre los siglos XVII y XVIII. Aún ocurriendo en un espacio privado, la acción se hace colectiva al reunir a los vecinos en una misma vivienda sin que el propietario establezca jerarquías sociales de ningún tipo. De ese modo, se constató que, actuando como protagonista, uno a

uno, sucesivamente, los doce dueños de la noche comparten de las tareas que componen las tres etapas de la trecena: el montaje de los altares y las oraciones cantadas; la gastronomía para compartir entre los amigos; y el momento del baile.

Si los hombres fueron los responsables de colocar en el altar a los santos católicos en las residencias, construyendo capillas, oratorios, cuartos de santos y nichos, fueron las mujeres, con sus conocimientos sobre arte, poesía, literatura, pintura, dobladura, collage, bordados, música y gastronomía, las que determinaron los aspectos estilísticos de los altares y de las fiestas que ocurrían siempre después de las oraciones.

Esta separación de género también fue observada en el montaje y decoración de los altares registrados en este trabajo. Mientras que a él le cabía apilar cajas o muebles para generar la estructura, era ella quien asumía la tarea de revestirla, ordenar los objetos votivos y adornarla con flores y plantas.

En el momento de practicar las oraciones, estas no son leídas, sino cantadas. En general, todas las músicas tratan sobre los atributos del santo: sus milagros, los lugares en que vivió, los sermones que predicó y su obstinación por servir a Dios para alcanzar la gloria celestial.

Al igual que la manutención estético decorativa de los altares, el momento de la comida y del baile de San Antonio que acontece después del rezo presenta suma importancia. En general la pequeña merienda es lo más usual y básicamente se compone de comidas típicas y ajustadas al poder adquisitivo de cada casa. En el mismo sentido de libertad sigue los bailes que, acompañados por música en directo o extraída de equipos de alta fidelidad, tienden a ofrecer ritmos de moda o característicos del periodo junino.

De todos los pedidos dirigidos a San Antonio (resolución de causas imposibles, curación de enfermos, encontrar hallados y perdidos), el matrimonio es lo que más se le solicita. Cabe señalar aquí que las mujeres son más devotas y están más pendientes del santo que los hombres, sin duda debido a la complejidad y antelación que requieren muchos de estos pedidos. En Bahía, a veces, llegan a dirigirlos a San Antonio y/o el *orixá* Ogum, pues las correlaciones de atributos de la imaginería que se establecieron entre el catolicismo y el *candomblé* están perfectamente secularizados.

En 1994 participamos en nuestra primera Trecena para San Antonio. En los dos años siguientes, 1995 y 1996, celebramos la fiesta sólo dentro del contexto familiar. En 1997, ya más seguros de la importancia de la tradición, presentamos al público bahiano la exposición *Antônio! Tempo, Amor & Tradição – Ano I*. Frente al éxito de público, decidimos continuar con el proyecto como mecanismo de rescate de la tradición. E así lo hicimos.

En la medida que esta manifestación popular ocurría básicamente en el espacio residencial, decidimos que las exposiciones deberían priorizar el concepto de *site specific*. De hecho, los espacios culturales ocupados cada año eran básicamente antiguas residencias convertidas en Galerías de Arte o Museos, incluidos el Fuerte de San Antonio de la Barra, que antaño fue utilizado como cuartel, y la antigua Fábrica de Itapagipe convertida en Casa/*Atelier*.

Desde ese momento decidimos invitar a representantes de ciudades del interior del Estado de Bahía que nos pudieran ofrecer obras estéticamente relacionadas con los orígenes de la tradición. Por supuesto aprovechamos aquella ocasión para pedir a todos estos participantes que repitieran las Trecenas en sus propias ciudades y mantuvieran la tradición.

Siempre tratábamos de tener entre los expositores invitados a personas de edad avanzada. Precisamente, en estos

espacios en los que se respiraba una atmósfera ciertamente residencial, la memoria de estas personas retrocedía fácilmente en el tiempo y afloraban recuerdos olvidados sobre la tradición vivida en la propia infancia o juventud. Con la intención de aprovechar al máximo su valiosa presencia, organizábamos grupos de trabajo en los que incluíamos a jóvenes artistas. Junto a ellos producían obras colectivas y compartían con toda naturalidad sus experiencias revividas, garantizando así una transferencia generacional de la tradición.

En este ambiente de participación también consideramos la posibilidad de atender al fenómeno neurofisiológico de la sinestesia. Se trataba de ofrecer en las exposiciones la mayor cantidad posible de estímulos sensoriales. De esta manera, a medida que se oían las oraciones cantadas y se percibían los aromas de las flores naturales, mezclados con los de los inciensos y comidas típicas de la ocasión, los participantes alcanzaban recuerdos más alejados en el tiempo y, consecuentemente, podíamos recoger mucha más información.

A partir de estas estrategias pudimos observar que las personas de edad traían a sus descendientes a las exposiciones cada vez con más asiduidad. Juntos podían disfrutar de esta fiesta de los sentidos y nosotros podíamos seguir teniendo el privilegio de, a través del arte, ofrecerles nuevos registros que, en el futuro, posiblemente se convertirán en sus propios recuerdos.

Este ciclo de exposiciones fue motivado fundamentalmente por nuestro interés en legitimar la acción votiva original de la manifestación popular. Sin embargo, fueron los artistas bahianos quienes, a través de sus obras, descubrieron un valor estético a lo que la población utilizaba como expresión religiosa. Así, las manifestaciones multidisciplinares se multiplicaron al rescate de la tradición. Por eso mismo, se puede afirmar que cualquier expresión artística o artesanal, sea simple o compleja, es válida para la práctica de las Trecenas de San Antonio.

Así, mediante esta libertad creativa, las Trecenas de San Antonio renacieron y, definitivamente, se impusieron en el calendario de fiestas populares de la ciudad.

Respecto a las obras expuestas en las seis primeras exposiciones anuales, fueron computados aproximadamente ciento noventa y cinco trabajos artísticos presentados al público. Todos, independientemente de ser pinturas, esculturas, nichos, obras altares o instalaciones, fueron producidos por un total de ciento cincuenta personas, tal y como reflejamos en los anexos.

En 2005, ya resuelto el programa de doctorado, tuvimos que revisar algunas estrategias adoptadas en los seis años de montajes de la exposición *Antônio! Tempo, Amor & Tradição*. Nos marcamos entonces un nuevo objetivo que, con el tiempo, resultaría clave en nuestra investigación: analizar si era sólo en Bahía donde el santo había alcanzado ese estatus de intimidad con sus devotos y, de ser así, cómo se daba esa convivencia dentro de la casa.

La relación memoria/tiempo/lugar, propuesta por el arte y vivenciada en las exposiciones, acabaría por invadir también los caminos académicos frecuentados por la investigación. Asimismo, al acabar las asignaturas del Programa de Doctorado *Proyectos de Pintura*, decidimos que la casa sería el punto clave del Trabajo de Investigación que iniciábamos en aquel momento. Casa, como escenario que aprisionó la manifestación popular; casa, como lugar de protección y abrigo de amigos; o casa, que, según Mircea Eliade, se dispone al *rehacerse*⁵³³ del hombre religioso que en ella reside.

Para el trabajo de campo sobre la casa como ámbito de las Trecenas, al igual que sucedía con las exposiciones, dispusimos apenas de un breve período anual para llevarlo a cabo. Entre el 20 de mayo y el 13 de junio, acontece todo lo relacionado con la práctica de las Trecenas de San Antonio. Con esta limitación

⁵³³ Eliade, Mircea. *op. cit.* p. 75

temporal procedimos a identificar y seleccionar las casas que celebraban la tradición; entrevistar a sus habitantes; tomar imágenes de los altares y quien los hacía; y observar los ritos festivos al menos una de las noches. Además de estas tareas, en este mismo lapso producíamos la obra artística personal que sería expuesta en la *Casa/Atelier* de Itapagipe, abierta al público para revivir junto a él los ritos de las Trecenas.

Pasado todo el período citado que engloba las Trecenas de San Antonio y a partir del resultado alcanzado por las exposiciones, nos dedicamos a las revisiones bibliográficas para obtener la mayor cantidad posible de información sobre la historia y el lugar donde se insertan. De esta manera, podemos confirmar que la evolución socio/urbanística de la Península de Itapagipe fue más lenta que la de la parte central de la Ciudad de Salvador. De astillero natural en los siglos XVI y XVII, Itapagipe pasó a ser un lugar de veraneo en el siglo XVIII. Abrigó entonces iglesias, hospicios, sanatorios y hospitales, alcanzando su apogeo en el siglo XIX como zona industrial de Bahía. A mediados del siglo XX, con el aumento desordenado de la densidad demográfica, comenzó su largo camino hacia la decadencia.

Itapagipe fue el lugar donde pasamos toda una vida y, por esta razón, sabíamos bien como transitar por sus rincones más reservados. Así, cuando elegimos las once casas para acompañar la producción de los altares y las acciones que antecedían a las noches festivas, incluimos la *Casa/Atelier* que quedó como la decimotercera de la lista.

De hecho, aunque en Itapagipe hayamos identificado características muy similares entre los altares dedicados a San Antonio, también se verifican, en algunas de las casas investigadas, algunas referencias que denotan variaciones dentro del mismo Cristianismo —evangelistas y adventistas entre otros—, y lo que se conoce por el término “santería”, con el que se suele definir a los distintos ritos y creencias animistas en los que determinadas deidades habitan objetos animados e inanimados.

Dicha variación y mestizaje supuso una profusión de elementos que encontró en la cultura bahiana su punto de inflexión, especialmente durante el siglo XVIII, con el apogeo del Barroco, que en Brasil también sirvió para afirmar y consolidar una nueva identidad nacional basada en la comprensión de la gran diversidad de componentes sociales, y en su falta de delimitación, que se refleja hasta hoy en la realidad de Bahía. La vivencia de dicha incertidumbre (ante una gran diversidad de componentes) intenta disfrazarse desde la política con una ilusión simbólica: el fetiche de la cultura como mercancía y, por tanto, alienación.

Como podemos constatar a lo largo de este trabajo, existe un tránsito sensible y respetuoso entre el Catolicismo y el Candomblé, pero el folklore “explotado” termina por confundir a la población al tratar las fiestas populares y los actos de fe como un único asunto. Opuesta a esta dirección, una potente corriente entre los afrodescendientes trata de elucidar equívocos relacionados con el sincretismo estratégicamente establecido frente a una cultura esclavista.

Sobre la afirmación de que Bahía sea una fiesta permanente desde los tiempos de los indios *Tupinambás*, varios autores consultados sostienen lo contrario. Estos reconocen en el marketing institucional la exacerbación del aspecto folklórico para vender una imagen construida, bien exclusiva del lugar, como producto turístico⁵³⁴. Precisamente la apología de esta alegría

⁵³⁴ En algunos “sitios” oficiales de Internet del Gobierno del Estado de Bahía se pueden leer textos promocionales para atraer al turista como el que sigue: *se afirma que lo que realmente se respira en Salvador es la salsa cultural africana, uno de los condimentos más sabrosos de Brasil. Los bahianos son orgullosamente negros (“afro”) en su música y en su danza, en sus rituales y fiestas, en sus maneras de vestir, en su culinaria y en su religiosidad. Ese sabor particular está en las delicias que cocinan las bahianas, en las ruedas de capoeira que giran al ritmo de los “berimbaus”, en los tambores del candomblé, en el ritual del lavado de las escalinatas de los templos católicos. (...) La religiosidad del bahiano es politeísta y tolerante. Muchos exhiben su devoción por el Senhor do Bonfim, otros por Oxum. Unos reverencian a los santos y otros a los orixás. Se dice que en Salvador hay una iglesia para cada día del año. Algunas de las que no se pueden dejar de visitar son la iglesia de San Francisco,*

superficial sólo sirve para que los políticos capten electores ilusionados por sus promesas de mejoras sociales. En nuestro caso también pudimos comprobarlo desde las ventanas de nuestra Casa/Atelier en Itapagipe durante todo el año, y principalmente durante los periodos electorales.

Volviendo la mirada al interior de la Casa como escenario propicio de la tradición, y retomando las cuestiones relacionadas a la elección, ocupación y conversión de los espacios utilizados por las exposiciones, los montajes que vinieron a continuación siguieron los mismos pasos, en lo que se refiere a tiempo de creación, producción y realización, que el ciclo de los seis primeros años de *Antônio! Tempo, Amor & Tradição*. Desde entonces, con muchos esfuerzos y sin apenas apoyo económico institucional, en el pasado año 2014 llegamos a alcanzar la cifra de dieciocho años de montajes consecutivos del proyecto.

Tal vez por falta de debates sobre la función del arte, impulsados esencialmente por quien lo hace y no por quien se lucra del mismo, el mercado ha acabado por imponer sus normas. Si por un lado existen instituciones museísticas ávidas por actualizarse proponiendo o aceptando propuestas de hibridaciones novedosas sin aplicar las debidas inversiones, por otro existen artistas necesitando ampliar sus curriculums exponiendo en espacios legitimados. Especulando con estos intereses, se observan espacios que no invierten en obras de arte,

caracterizada por su interior totalmente recubierto en oro; la del Señor de Bonfim centro de tantas devociones y milagros. Durante todo el año el sol da alegría y color a un pueblo amigable y servicial, politeísta, que gusta vestir de forma colorida y hacer de la vida una fiesta perpetua. El ciclo de fiestas populares comienza en el primer día del año, sigue durante todo el verano, tiene su punto alto en el carnaval, brilla en junio, sigue con los lavados de las escalinatas de iglesias y llega hasta la Nochevieja para comenzar todo nuevamente. Presenta uno de los mejores carnavales del país. Se dice que cuando el bahiano no está en fiesta, se está preparando para la siguiente. La ciudad posee 40 kilómetros de playas y barracas desperdigadas sobre la arena, en las cuales se puede degustar exquisitos mariscos o cangrejos "casquinhas de sirí", o tal vez un caldo de sururú, acompañados inevitablemente por unas cervezas bien heladas.

[<http://www.enjoybrazil.net/brasil/bahia-san-salvador-bahia-brasil.php>] Consulta: 22-07-08

pero que ofrecen sus paredes –entendidos equivocadamente como soportes nobles– para que los artistas puedan mostrar su obra al público.

Así, ante este escenario contemporáneo del comercio de arte, podemos confirmar que la balanza sigue desequilibrada, con uno de sus platos pesando más en el lado fuerte que en el lado justo. Mientras poco o nada es recibido por el artista a lo largo de su existencia, su trabajo no deja de generar beneficios incluso para las generaciones futuras.

De la misma forma que no conseguimos apoyo financiero para cubrir el presupuesto de cada exposición, nada de lo expuesto fue adquirido por el público que acudía ilusionado por los temas planteados en los montajes del proyecto. Como vimos, al margen de las obras/altares que consistían en instalaciones y nichos, la pintura fue la disciplina de la que más pudo disfrutar el público cada año.

Todos los artistas que participaron de las exposiciones mantenían su condición de equilibrio individual una vez que un simple elogio mantenía la vanidad inherente a los “creadores”. El público presente en las exposiciones tenía más interés en vivenciar el contexto artístico y ritual propuesto que necesariamente llevarse algo más que la emoción.

Antes de que fueran escritas las primeras palabras de este trabajo, pintamos una serie de acuarelas para construir toda la historia que nos sirvió de motivación y guía para esta investigación. Si en 2006 propusimos la impresión de fotos-memoria de las exposiciones sobre 113 camisetas blancas con intervenciones pictóricas, en diciembre de 2008 le tocó al dibujo dialogar con otras fotografías. Estos trabajos terminaron por conformar dos colecciones que trajeron a la luz momentos vividos en los seis primeros montajes de la exposición *Antônio! Tempo, Amor & Tradição*. La primera colección dio como resultado la obra *Reflexo: Bloqueio Memoria*, y la segunda generó el proyecto *Carta*

ao *Tempo*, que se cerrará en el año 2056⁵³⁵. Ambas apuntan a lo que el futuro reserva para la tradición en el caso de que los ejemplos del pasado no sean asimilados. Hasta el momento presente los objetivos de preservación de la tradición establecidos por el proyecto siguen parcialmente inmutables pero, hasta cuándo, no tenemos idea.

En el período de permanencia y vivencia de las fiestas de invierno dedicadas a San Antonio Abad en tierras españolas, la mirada se dirigió a Bahía y descubrimos lo que realmente faltaba experimentar sobre la investigación: vivir en persona la Trecena de San Antonio, en su integridad y dentro de la misma casa, como acción artística en el invierno de Bahía.

De este modo, *Residencia Capturada, año 2010*, tuvo su génesis en el mismo año en que se realizó pero, desde el punto de vista geográfico, a muchos kilómetros de distancia. Con esta nueva idea no pretendíamos otra cosa que acortar las distancias que separan las tradiciones festivas de los dos “Antonios” a través de la acción artística. Puede ser prematuro pero, ante el sentimiento cristalizado durante los cinco años que nos distancian de la ocupación artística de la Galería Cañizares con *Residencia Capturada*, podemos afirmar que esa fue la exposición de toda una vida. Es preciso revelar aquí que siempre que entramos en el referido espacio-galería revisamos cada rincón del lugar a través de la memoria: desde el hall de entrada hasta el ambiente en que fue instalado el espacio atelier; desde las habitaciones hasta la sala donde eran producidas las obras altares por los artistas y museos invitados; e incluso la cocina, donde eran preparadas las comidas diarias, y el baño. Todo en la casa suscita un sentimiento de intimidad donde cualquier otro montaje expositivo puede considerarse como una invasión.

A partir de la intervención de *Residencia Capturada* se produjeron algunas mudanzas de orden personal y profesional en estos últimos cinco años.

⁵³⁵ Año en que se completará el centenario de nacimiento del artista/autor.

La primera sucedió en 2011 a partir de las conclusiones establecidas en el artículo *Itapagipe: península capturada por la mirada artística*⁵³⁶, las cuales desnudaron la desigualdad social endémica en Brasil provocada básicamente por la falta de inversiones en educación sustentable. Observando este efecto, reflejado en el paisaje de la playa que diariamente contemplábamos, la Casa/*Atelier* perdió su encanto y su sentido de esperanza. El resultado fue que, al igual que sucedió con la antigua zona industrial que antes determinó el lugar, mudamos de barrio y dejamos la Península de Itapagipe atrás.

La segunda fue tomar la decisión de no comercializar más nuestra producción artística, ya que todo lo que hemos vendido hasta la actualidad ahora será objeto de transacciones comerciales de venta o trueque sólo entre los coleccionistas que ya posean nuestra obra. Precisamente, lo que aún tenemos en propiedad estará disponible solamente en forma de arrendamiento temporal. Así, tanto lo que aún poseemos como nuestro trabajo futuro será patrimonio únicamente de nuestros descendientes.

Después de desarrollar esta investigación y plantear sus conclusiones aún permanecen sin respuesta algunas cuestiones capitales, a saber:

- ¿Hacia dónde va la tradición?
- ¿Ha cambiado el sentido de familia y se está priorizando más la individualidad que el colectivo?
- ¿Los parámetros establecidos por las nuevas tecnologías que proponen una comunicación virtual proscriben la cultura popular de su entorno?
- ¿El catolicismo sigue ajeno a la evolución de los nuevos planteamientos de la contemporaneidad?

⁵³⁶ Artículo publicado en el libro *Península de Itapagipe: patrimonio industrial e natural*, coordinado por María Helena Ochi Flexor, Salvador, Bahia: EDUFBA 2011.

- ¿El arte como medio de comunicación de ideas sigue adelantándose a su tiempo, o ya sólo es útil para encauzar la memoria?
- ¿Razón y fe pueden unirse o se sobrepone una a la otra?

Y aunque parte de dichas inquietudes hayan sido aclaradas por lo que hemos verificado, quizá su contestación definitiva esté condicionada por su evolución en el futuro. De hecho, los cuestionarios aplicados a los vecinos de Itapagipe muestran algunos cambios significativos. Si, por una parte, éstos señalan la disminución del número de casas abiertas para la realización de las Trecenas de San Antonio, por otra, las que se mantienen y siguen realizándolas, están atrayendo la atención y participación de vecinos de otros barrios de la ciudad de Salvador, por lo que se revela una nueva perspectiva para la tradición popular.

Así, aunque el individualismo forme parte del estudio del comportamiento humano actual, en el marco de nuestro objeto de investigación se verifica la predominancia del sentido colectivo.

Cuando un rito pierde su sentido social y pasa a realizarse mecánica o incluso forzosamente, como se observa en otras fiestas a ejemplo de los carnavales, acaba sirviendo de instrumento de dominación y control, atendiendo especialmente a intereses de explotación y acumulación del capital. En este sentido, como el rito religioso se da en un contexto festivo dentro del espacio privado, hemos constatado que la acción popular todavía se resiste a las especulaciones de carácter político que buscan apropiársela y convertirla en espectáculo de masas.

Por tanto, podemos afirmar que las obras desarrolladas por los artistas bahianos y las manifestaciones populares dedicadas a San Antonio han favorecido la reactualización del rito y, al mismo tiempo que ayudan al rescate de la tradición, han acabado por configurarse como una forma de resistencia pacífica.

Si la memoria y la permanencia (resistencia) de las manifestaciones culturales a lo largo del tiempo fueron los factores más mencionados por las personas mayores entrevistadas, los jóvenes y niños, aunque participasen en menor número, quizá puedan mantener en el futuro la reactualización de sus vivencias pasadas, lo que confirmaría la perspectiva de continuidad de la tradición.

También hemos podido verificar –y lo destacamos aquí como elemento favorable para la resistencia cultural– la relación de intimidad que los bahianos mantienen con San Antonio, estableciendo con éste un diálogo de "tú a tú". Esta actitud no se da sólo en el marco de las festividades; también podemos encontrarla cotidianamente por la presencia de expresiones coloquiales y mensajes con los que se dirigen al santo. Así, es frecuente ver como los devotos someten la imagen del santo a todo tipo de suplicios, hasta conseguir que les atienda sus pedidos, como sucede con los versos registrados por Câmara Cascudo en su *Dicionário do folclore brasileiro*: "*Meu Santo Antônio querido, / Eu vos peço, por quem sois; / Dai-me o primeiro marido, / Que o outro arranjo depois. / Meu Santo Antônio querido, / Meu santo de carne e osso, / Se tu não me dá marido / não tiro você do poço*"⁵³⁷.

Quizá, haciendo alusión a Guy Debord podemos encontrar aquí algunas pistas sobre las consecuencias del proceso de "espectacularización" que se está desarrollando en Salvador ya que, bajo el prisma de la efervescencia urbana, podríamos comparar la ciudad con los paraísos artificiales a cuyo efecto Charles Baudelaire⁵³⁸ se refiere como fugaz. Y, rendido a

⁵³⁷ Mi San Antonio querido, / yo os pido, por quien sois; / dadme el primer marido, / que el otro ya encontraré yo después. / Mi San Antonio querido, / mi santo de carne y hueso, / si no me das un marido / ya no te sacaré del pozo. In: Câmara-Cascudo, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954, p. 90.

⁵³⁸ Fue uno de los primeros escritores del siglo XIX en escribir, a través de ensayos muy bien elaborados, sobre los efectos de las drogas que ingirió. Las llamó "paraísos artificiales", satisfacciones momentáneas que los hombres buscaban para huir de la mediocridad existencial a la que la gran mayoría estaba

propagandas y al patrocinio de las cervecerías y empresas de telefonía multinacionales, se revela en la cultura *soteropolitana* actual un nuevo escenario barroco de luces y sombras.

Es en ese escenario de paradojas donde los practicantes del Catolicismo y del Candomblé sufren las consecuencias sociales de un proceso de masificación y desarrollo acelerado que se instaló en Bahía, desvirtuando sus valores culturales y geográficos, y con el que se enfrentan para conservar sus tradiciones. Así, como escudo y protección contra los inminentes males que acechan a uno de sus tesoros más valiosos –su cultura y su naturaleza–, la fe popular se mantiene viva, proyectando la esperanza y la alegría que se muestran implícitas en los símbolos artísticos y religiosos observados en los altares dedicados a San Antonio.

condenada, aunque el despertar de aquel fugaz momento edénico tuviese consecuencias horribles.

[<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/baudelaire2.htm>] Consulta: 03-03-09.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAIR, Maria. *Arte-Arte Salvador 450 anos: livro de arte e anotações para comemorar os 450 anos de fundação da cidade de Salvador e os 500 anos do Brasil*. Salvador: Atelier Maria Adair, 1998.
- ALBERT DE PACO, José María. *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Ed. Óptima, 2003.
- ARANTES, Antônio Augusto. *O Espaço da Diferença*. Campinas-São Paulo: Ed. Papyrus, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGOLO, José Dirson. *O Convento Franciscano de Cairu – restauração de elementos artísticos*. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009.
- ARIÑO, Antonio. *La historia de las fallas*. Alzira: Graficuarde, 1990.
- AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 2º ed., Campinas-São Paulo: Ed. Papyrus, 1994.
- BACELAR, Jéferson. *Mário Gusmão – Um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALLAMO, A. – ATANASIO, San. *Vida de San Antonio – Padre de los Monjes*. Zamora: Ed. Monte Casino Zamora, 2004.
- BARBOSA, Joaquim Tamagnini; DIAS, Manuel; *Porto Cidade com alma*. Edición: Joaquim Tamagnini Barbosa, 2006.
- BARBOSA, Suzana. *Memórias da Bahia*. Salvador: Correio da Bahia, vol. 11, 2002.
- BATTISTONI FILHO, Duílio. *Pequena História da Arte*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1999.

- BÉRGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch. A obra de pintura, entre o céu e o inferno*. Colonia: Taschen, con distribución en Brasil por Ed. Paisagem, 2006.
- BRANDÃO, Ludimila de Lima. *Casa Subjetiva: matérias, afectos y espaços domésticos*, Cuiaba – Mato Grosso: Perspectiva, 2002.
- BRITO, Fernando Tomás, Padre. *Vida e milagres de Santo Antônio*. São Paulo: Serie Cultura Religiosa nº 10, Ed. Artpress, 2001.
- CALLE, Ramón de la, *Senderos Entre el Arte y lo Sagrado*. Valencia: Artes Gráficas Soler, S. L., 2003.
- CAMARGO, Érica Negreiros. *Casa, Doce Lar: o habitar doméstico percebido e vivenciado*. São Paulo: Annablume, 2010.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira*. São Paulo: Luminuras, 2001.
- CARVALHO, Augusto C. *Decoração de exteriores – paisagismo*. São Paulo: Ediouro, 1982.
- CASTILLO, Regina de Barros Correia (org.) *Por que pintura? / Texto Maria José Justino*, Curitiba: Solar do Rosário, 2009.
- CASTRO, Francisco Nilton. *Comida se Tempera com Cultura*. Rio de Janeiro: F. N. Castro, 2002.
- CID, Carlos y RIU, Manuel. *Historia de las Religiones*. Barcelona: Ed. Óptima, 2003.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Siruela, 10ª edición, 2006.

- CLAIR, Jean. *La Paradoja del Conservador*. Barcelona: Editorial Elba, 1988.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.
- CONTEL, Rafel Pérez. *Imatgeria popular a Valencia*. Valencia: Ed. Soler, 1989.
- CRIPPA, Maria Antonietta. *Antoni Gaudí. De la naturaleza a la arquitectura*. Bonn - Alemania: Taschen, 2003.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.
- CUNHA, Euclides da. 1866-1909 *Campanha de Canudos-17ª* Editora. Rio de Janeiro Ediouro, 1995
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DOBRAZYNSKI, Jan. *San Antonio de Padua: gran predicador y hombre de ciência*. Mdrid: Ediciones Palabra, 7º edición, 2006.
- DÓREA, Luiz Eduardo. *Historias de Salvador nos nomes das suas ruas*. Bahia: EDUFBA, 2006.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte Brasileira Contemporânea: um prelúdio*. Silvia Roesler Edições de Arte. Rio de Janeiro: Ed. Opus-Plajap., 2008.
- ELIADE, Mircea. *Alianza Herreros Editorial y Alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1995.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquétipos y repetición*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1999.
- ESMANHOTTO, Mônica e Simone. *Coleção Grandes Mestres – Goya/Abril Coleções*. São Paulo: Editora Abril, 2011.

- ESMANHOTTO, Mônica e Simone. *Coleção Grandes Mestres – Bosch/Abril Coleções*. São Paulo: Editora Abril, 2011.
- FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2009
- FERREIRA, Muniz. *Memórias da Bahia*. Salvador: Correio da Bahia, vol. 10, 2002.
- FERRER, Juan-Luis Corbín. *Ruzafa, la bien plantada*. Valencia, España: Ed. Frederico Domenech, 1995.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi y Fragoso, Frei Hugo. *Igreja e Convento de São Francisco na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi e SCHWEIZER, Peter José. *Península de Itapagipe: patrimônio industrial e natural*. Salvador, Bahia: EDUFBA 2011.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi e FREIRE, Luiz Mario Costa. *Península de Itapagipe: patrimônio industrial e natural*. Capítulo, *Itapagipe: península capturada pelo olhar artístico*. Salvador, Bahia: EDUFBA 2011.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi e CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros Camargo. *Península de Itapagipe: patrimônio industrial e natural*. Capítulo, *Fratelli Vita: sabor e brilho na Península de Itapagipe*. Salvador, Bahia: EDUFBA 2011.
- FRANÇA, Rosa Alice. *As cores do Bonfim*. Salvador – Bahía: Ed. Impresora Rocha, 2003.
- FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Salvador: Fundação Odebrecht, 2006.
- FREIRE, Maria Cristina Machado. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- GARCEZ, Angelina Nobre Rolim. *Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia*. Salvador – Bahía: EDUFBA, 2007.

- GOMES, Célia Maria Barreto. *Do laço ao traço: a mulher artista em Salvador, 1900-1945*, Salvador: EDUFBA, 2007.
- GOÉS, Laércio Torres de. *O Mito Cristão no Cinema: "o verbo se fez luz e se projetou entre nós"*. Salvador: EDUFBA, 2003.
- GORDILHO, Viga, *Cantos Contos Contas*. Salvador: P555 Edições, 2004.
- GORJÃO, Sérgio. *Santo Antônio em Óbidos: introdução a um estudo de iconografia*. Torres Novas Codex, Óbidos: Gráfica Almondina. 1996.
- HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1973.
- HOFFMANN, E. T. A. *Los elixires del diablo*. Barcelona: Hesperus, Ed. José J. Olaneta, 1989.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime: Tradução de "Prefácio de Crowell"*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1988.
- JAQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2003.
- JESUS, José Barreto. *Carybé & Verger – Gente da Bahia*. Salvador: Fundação Pierre Verger, Ed. Design, 2008.
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. Editorial: Madrid, 2006.
- KETTENMANN, Andrea. *Diego Rivera 1886-1957: Um Espírito Revolucionário na Arte Moderna*. São Paulo: Paisagem Distribuidora de Livros LTDA., 2003.
- LACUEVA, Jorge G. *Cómo interpretar los sueños*. Barcelona: Ed. Óptica, 1ª ed., 2003.
- LEAL, Geraldo da Costa. *Salvador dos contos, cantos e encantos*. Salvador: Gráfica Santa Helena, 2000.
- LEWIS, Matthew G. *El monje*. Barcelona: Bruguera, 1980.

- LIMA, Henrique de Campos Ferreira. *Santo Antônio militar*. Vila Nova de Famalhão: 1939.
- MADDOX, Conroy. *Salvador Dalí: o génio e o excêntrico*. Colónia-Alemanha: Edição Portuguesa: Benedikt Taschen, 1993.
- MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975.
- MARCONDES, Luiz Fernando Cruz. *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1998.
- MASCARENHAS, Natália. *Fio Azul: receitas dicas e histórias*. Salvador, Bahia: Solisluna Design e Editora, 1997
- MONFORT, Alvar Monferrer I. *Sant Antoni, sant valencià*. Valencia: Arts Grafiquis Soler, 1994.
- NASCIMENTO, Luiza Maria da Costa. *Os três santos juninos*. Aracaju: Academia Sergipana de Letras, 2005.
- NEIVA JÚNIOR, Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- NEVES, Maria Helena Franca. *De la Traviata ao Maxixe: variações estéticas da prática do Teatro São João*. Salvador, Bahia: Secretaria de Cultura e Turismo e Empresa gráfica da Bahia, 2000.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Mirian Sales. *A Bahia de Outrora*. Salvador, Bahia: Via Litterarum, 2010.
- PENDERGRAST, Mark. *Historia de los espejos*. Barcelona, España: Ed. B, 2003.
- PERNIOLA, Mario. *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Ed. Universidade-UFRGS; Programa de Postgrado, 1997.

- POEL, Fr. Francisco von der (O.F.M.). *Santo Antônio na religiosidade popular*. (Congresso Antoniano Latino-americano – S. Paulo, Brasil)
- RAMOS, Cecy Costa. *A Península de Itapagipe em Quadrinhos*. Ilustração e adaptação de Antônio Luiz Ramos Cedraz. Salvador, Bahia. Ed. Cedraz, 2010.
- RAMOS, Francisco Juanes. *La Pervivencia del culto al falo en las representaciones pictóricas de Jesucristo*. Tesis Doutoral – Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos – UPV. Valencia, 2011.
- REIS, João José. *Memórias da Bahia*. Salvador: Correio da Bahia, vol. 10, 2002.
- REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. Porto Alegre: Porto Arte, V.7, n.13, p.81-95, nov. 1996.
- RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- RISÉRIO, Antônio. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Ed. Versal, 2004.
- RISÉRIO, Antônio. *Tinharé: história e cultura no litoral Sul da Bahia*. Salvador: BYI Projetos Culturais, 2003.
- RODRIGUES, Fernando Nuno. *Antônio, o santo do amor*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2007.
- ROSA, Maria Mercedes de Oliveira. *Prata da Casa: prata luso-brasileira na coleção do Museu Carlos Costa Pinto*. Salvador, Bahia: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2009.
- ROSSBACK, Sarah. *Arte da cor*. São Paulo: Campus, 1998.
- RÖWER, Frei Basílio. *Santo Antônio, vida, milagres, culto*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2001.

- SÁINZ, Juan Pablo Pérez. *La persistência de la miséria em Centroamérica*. Ed. San José, C.R.: Flacso, Costa Rica, 2007
- SANTOS, José Felix e NÓBREGA, Cida. *Maria Bibiana do Espírito Santo – MÃE SENHORA: saudade e memória*, Salvador, Bahia: Corrupio, 2000
- SARAMAGO, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHNEITER, Evandro W. de Santana. *Composição decorativa*. Salvador: EBA, UFBA. 1962.
- SERRA, Ordep. José Trindade. *Rumores de Festa: o sagrado e o profano na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009
- SERRA, Ordep. José Trindade. *Veredas: antropologia infernal*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- SIEBERS, Tobin. *Lo fantástico romântico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- SILVANI, Laura. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Ed. Óptima, 2003.
- SIMÃO, Luciano Vinosa, *Da arte: sua condição contemporânea. Arte e Ensaio nº5, Revista do Mestrado da Arte Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – 2º semestre, 1998.*
- SOCA, Ricardo. *Dia de São Valentim celebra santo que nunca existiu*. In: Folha de São Paulo, 2009.
- SOUZA, Gabriel Soares. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- SUEIRO, Jorge Victor y NIETO, Amparo. *Galícia, romería interminable*. Madrid: Ed. Penthalon, 1983.

- TEIXEIRA, Cid José. *Bahia em tempos de província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1985.
- TEIXEIRA, Floriano. *Gente do Mar: desenhos / Floriano Teixeira; textos de James Amado, Juarez Paraíso y Alejandro Reyes*. Salvador: Artes Gráficas, 1998.
- UNCETA, Maria. *Catedral de Santiago de Compostela*. Madrid: Ed. Aldrasa, 2004.
- VELEIRO, Teresa Táboas. *Emigración y arquitectura. Os Brasileiros*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1998.
- VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia - 1850*. 2ª edição São Paulo: Ed. Corrupio, 1999.
- VIANNA, Antônio. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Museu do Estado da Bahia, vol. 10 y Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia, 1950.
- VIANNA, Hildegardes. *Antigamente era assim*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1994.
- VIANNA, Hildegardes. *Festa de santos e santos festejados*. Salvador: Ed. Progresso, 1960.
- VIANNA, Marisa. *... Vou para a Bahia*. Salvador: Bigraf, 2004.
- VIEIRA, Padre Antônio. *Santo Antônio Luz do mundo. Nove Sermões*.
- VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*, 1 y 2. Traducción del latín, MACÍAS, Fray José Manuel. Madrid: Alianza Forma, 1982.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em artes: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2001.

SITES VISITADOS

<http://www.gabeira.com.br/noticias/noticia.asp?id=2141> Consulta: 20-07-05

<http://www.pitoresco.com.br/espelho/valeapena/caribe/> Consulta: 10-03-06

http://www.franciscanos.org.br/nossaorigem/especiais/santo_antonio/iconografia/index.html Consulta: 20-07-05

<http://www.panoramaespirita.com.br/modules/smartsection/item.php?itemid=7525&keywords=pesqui> Consulta: 08-12-08

<http://www.procas.org.br/capitulo.php?cCapitulo=24> Consulta: 14-01-09

http://www.agencia.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo.asp?id_entrada=979
Consulta: 20-07-05

<http://www.terra.com.br/revistaplaneta/edicoes/420/artigo59514-1.htm> Consulta:
20-08-07

<http://www.rtve.es/noticias/20081112/combate-con-mar-morir-pobre-africa/193393.shtml> Consulta:12-11-08

http://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_Hospitalarios_de_San_Antonio Consulta:
20-01-09

http://www.fja.edu.br/proj_acad/leituras/chist_rp_10.htm Consulta: 20-07-06

http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=3&cod_polo=26 Consulta: 10-08-08

http://reino-de-oxum.blogspot.com/2008_07_27_archive.html. Consulta: 22-02-09

<http://fotosite.terra.com.br/especiais/dpedro.php>.Consulta: 10-02-08

<http://www.mundodosfilosofos.com.br/platao2.htm> Consulta: 07-12-08

www.webdeleuze.com Consulta:10-03-04

<http://www.orixas.org/orixas/orixa1.html> Consulta: 04-06-05

www.orixas.com.br Consulta: 04-06-05

www.orixas.org Consulta: 04-06-05

<http://www.nankin.com.br/> Consulta: 20-07-05

<http://www.aciprensa.com/noticia.php?n=19731> Consulta: 20-07-05

www.pierreverger.org/br Consulta: 20-07-05

http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Abad Consulta: 23-01-07

<http://atelierdetexto.blogspot.com/2007/09/cidade-clandestina.html> Consulta: 13-02-09

- http://www.releituras.com/clispector_bio1.asp Consulta:22-11-07
- <http://www.setur.ba.gov.br/noticias.asp?id=369> Consulta: 20-07-08
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Castrojeriz> Consulta: 20-01-09
- www.historiarte.net/iconografia/abad.html Consulta: 23-01-09
- <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0729.html> Consulta: 23-01-09
- <http://www.naturoverda.com.br/site/2010/01/um-ermitao/> Consulta: 09-08-11
- <http://www.teatronu.com/cultura-e-cidade/menos-festa-e-mais-arte/> Consulta: 04-08-2013
- https://www.facebook.com/liseane.silvany?hc_location=stream Consulta: 10-07-2013
- <http://arteemterblog.blogspot.com.br/2011/08/estandartes-de-marcelo-brant.html> Consulta: 22-04-2013
- http://www.youtube.com/watch?v=VJ_EdnkCDPs Consulta: 10-02-2011
- <http://www.flaviopaiva.com.br/htms/fp.htm> Consulta: 12-00-2011
- <http://blog.jangadeiroonline.com.br/to-na-janga/ja-ouviu-falar-no-santo-sem-cabeca-7894/> Consulta: 10-02-2011
- <http://canindeagora.blogspot.com/2010/06/santo-antonio-sem-cabeca-de-caridade.html> Consulta: 12-00-2011
- http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendopolo.php?cod_area=3&cod_polo=26 Consulta: 12-00-2011
- <http://www.independenciano.com.br/noticia.php?id=110> Consulta: 10-02-2011
- <http://www.angelfire.com/hero/eventosfinais/2004oAno.htm> Consulta: 20-02-09.
- <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=672166246138629&set=a.487870811234841.109482.486835868005002&type=1&theater> Consulta: 20-02-09.
- <http://super.abril.com.br/religiao/candomble-brasil-orixastradicoes-festas-costumes-441075.shtml> Consulta: 20-02-09.
- <http://www.franciscanos.net/maestros/asiduaesp.htm> Consulta: 22-05-09.
- <http://www.franciscanos.net/maestros/assidua.htm> Consulta: 22-05-09.
- <https://instavrareomniainchristo.wordpress.com/2013/01/16/carta-apostolica-exulta-lusitania-felix-de-pio-xii-proclama-santo-antonio-doutor-da-igreja/> Consulta: 22-05-09.

ANEXO 1

Relación de los nombres de las personas que se integraron al proyecto *Antônio! Tempo, Amor & Tradição* a lo largo de los casi veinte años de montaje. A todos ellos, muchas gracias.

NOMBRE	CATEGORIA	AÑO
Adriana Bernardes	<i>Coral Cantare</i>	2000-2001-2002-2006-2007-2008.
Alda Moutinho	<i>Coral Cantare</i>	2000-2001-2002-2006-2007-2008.
Adenísia Sena Moreira de Oliveira	Residência visitada	2004-2011.
Aleíne Oliveira	<i>Coral Cantare</i>	2000-2001-2002-2006-2007-2008.
Alex Augusto	Devoto expositor	1998.
Alexandre Aguiar	Artista expositor	2000-2001-2002.
Alfred Brito	Artista expositor	1997-1998-1999-2000-2001-2002.
Alice Maltez	<i>Coral Cantare</i>	2000-2001-2002-2006-2007-2008-2009-2010.
Aline Rebolças	Monitor expositor	2010.
Alzamira Ferreira	<i>Coral Cantare</i>	2000-2001-2002-2006-2007-2008.
Ana Lucia Hora	Gastronomía	1998-2011-2013.
Ana Lúcia Brevet de Fontes	Devoto Expositor	2001.
Ana Pinto	Gastronomía	1998.
Anette Lavigne	Expositor	2000.
Ariana Sampaio Cruz	Incentivadora	1997-1998-1999-2000-2001-2002.
Auxiliadora Lobo Santana e Roque Santana	Devoto expositor	1998-2001.
Auzira Back Costa	Gastronomía	1998.

Auzelice Freitas Días	Residencia visitada	2004-2011.
Aurea Madeira	Artista expositor	2002.
Ayuntamiento de la Ciudad de Amargosa, por Hildea Lomanto	Ciudad invitada	1998-1999-2000.
Ayuntamiento de la Ciudad de Andaraí, por Francesca Freitas	Institución pública invitada	1999.
Ayuntamiento de la ciudad de San Francisco do Conde.	Institución pública invitada	2000.
Ayuntamiento de la Ciudad de San Sebastião do Passé, por Tito	Institución pública invitada	2000.
Ayuntamiento de la Isla de Vera Cruz, por Luciene Castro	Institución pública invitada	2000-2001.
Ayuntamiento de la Ciudad de Maragojipe, por Edlena Torres	Institución pública invitada	2001-2002.
Bárbara Santos	Museólogo expositor	1999-2010.
Bethania Lima	Arte performática, taller de decupagen y Gastronomía	1998-1999-2000.
Bethy Barreira	<i>Coral Cantare</i>	2000-2001-2002-2006-2007-2008.
Bia Santos	Artista expositor	1998-1999-2000-2001.
Camila Dantas	Fotos de Tatuaje	2006.
Camila Araujo	Monitor expositor	2010-2011.
Carmen Freaza	Gastronomía	1998.
Casa Bela Decorações	Institución Invitada	1998-1999.
Cássia Mascarenhas	Monitor expositor	2010-2011.
Catarina Alves	Artista expositor	1998.
Cegy Bessa	Gastronomía	1998.

Celeste Leão	Expositor	2002-2003.
Celeste Hermano de Almeida Gouveia	Residência visitada	2004-2011.
Celso Oliva	Devoto expositor	1998.
Cezar Oliveira	Monitor/expositor	2001.
Centro de Memória e Cultura dos Correios e Telégrafos do Brasil.	Espacio expositivo	2001.
Cibele Santana	Artista Expositor	1997-1999-2011.
Clara Barros	Artista expositor	2001.
Clara Rosa	Expositora	2000.
Clarice Costa Freire	Gastronomía	1997-1998-1999-2000-2001.
Cláudia Toscano	Artista expositor	1998.
Colegio Marista	Institución invitada	2001-2002-2003.
Conceição Queirós	Devoto expositor	1998-1999.
Constanza Maia	Artista expositor	1998.
Consulado da Holanda	Expositor	2002-2003.
Cristina Rodrigues	Teratología y guion	2010.
Daniel Marques da Silva	Diretor Escola de Teatro –UFBA.	2010.
Daniele Sodré	Monitor expositor	2010-2011.
Danilo Azevêdo	Colaborador	1999 – 2000.
Déa Márcia de Almeida Frederico	Colaborador	1999- 2000-2001-2002.
Deli&cia Deliacatessen	Gastronomía	1999-2000-2001.
Denise Lamego	Monitor y expositor	2010.
Desembahia - Agencia de Fomento do Estado da Bahia	Patrocínio	2010.

Diana Tourinho	Artista expositor	1997-1998.
Dinalma Almeida	<i>Coral Cantare</i>	2000-2001-2002-2006-2007-2008.
Dinorah Oliveira	Devoto expositor	1997-1998.
Dolores Coni	Expositora	1999.
Dôra Araujo	Artista expositor	2010.
Dulce Cardoso	Artista expositor	2010.
Edenete Oliveira Garcia	Residencia visitada	2004-2011.
Edgar Oliva	Apoio fotografico	2010.
Edsoleda Santos	Artista expositor	1998-1999-2000-2007.
Eduardo Baruch	Artista colaborador	2012.
Eleusa Mara	<i>Coral Cantare</i>	2000-2001-2002-2006-2007-2008.
Eliana Maria Nunes de Souza	Residência visitada	2004-2011.
Elias José Issa	Artista expositor infantil	1998.
Elibia Portela	Gastronomia	2000-2001.
Eliene Costa	Gastronomia	1998-2003.
Eliane Benicio	Gastronomia	1998.
Elisete Reis	<i>Coral Cantare</i>	2000-2001-2002-2006-2007-2008.
Elizabeth Actis	Artista expositor	1997-1998-1999-2000-2001-2002.
Emília Uamús	Devoto expositor	2001.
Erica de Castillo Barbosa	Monitor	2001-2002-2006.
Eriel Araujo	Artista expositor	2001.
Escola Acalanto	Institución Invitada	1999.
Evandro Sybine	Artista expositor	2001-2002.
Fabiana Santana	Artista expositor	2002.

FAPEX Fundação a Pesquisa e Extensão	Apoio administrativo y presupuesto.	2010-2011.
Fátima Fontenele	Expositor	2000.
Fátima Moraes	Devoto expositor	1999.
Fernando Ladeira	<i>Coral Cantare</i>	2000-2001-2002-2006-2007- 2008.
Flávia García Rosa	Artista expositor	1997-1998-1999.
Flávio Inserra	Colaborador	2007.
Floriano Teixeira	Artista expositor	1998-1999.
Francisco Sena	Dirigente de Institución pública Invitada	1997-1998-1999-2000-2001.
Fundação Gregorio de Mattos	Institución pública invitada	1998-1999-2000-2001-2002.
Fuadacão João Fernandes da Cunha	Institución invitada	2000.
Fundación Carolina	Beca de Arte	2010.
Gecira Bacelar Pinheiro	Devoto expositor	1998.
Geovanna Dantas	Artista expositor	2000.
Gilca Ghignone	Devoto expositor	1998-2010.
Giramundo Cerimonial	Apoio gasttonomico	2010-2011.
Graça Souza	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007- 2008.
Helenicy Miranda	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007- 2008.
Heloisa Cunha Leone	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007- 2008-2009-2010.
Hermes Junior	Designe grafico	2000-2001-2002-2005-2006.
Hilda Oliveira	Artista expositor	1997-1998-1999-2000.
Hildéa Lomanto	Devoto expositor	1997-1998-1999-2000.
Ilber Ascis	Artista expositor	2010.

Ilza Lemos	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.
Instituto de Musica de la Facultad Católica do Salvador	Institución invitada	1997.
Iraci Lúcia	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.
Iraci Prata da França	Colaborador	1997 -1998-1999-2000-2001-2002-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010.
Iraildes Mascarenhas	Artista expositor	2010.
Irmandade de Santo Antônio Além do Carmo	Institución invitada	1998.
Isabel Mascelane	Artista expositor	2000 -2001-2002.
Isabel Gaspar	Colaborador	2012.
Isidro Belarminio da Silva Assunção	Residência visitada	2004-2011.
Ivana Couto	Agente incentivador	2005 -2006.
Ivana Leme	Artista Expositora	1997.
Jaci Franco	Devoto expositor	1997.
Jacira Pimentel	Artista expositor	1998.
Jehiel Pereira	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.
João Paulo Moura Reis	Artista expositor infantil	1998.
João Dannemann	Artista expositor	2010.
José Dirson Argolo	Conferencista invitado	1998-1999.
José Felix dos Santos	Colaborador	1999.
Josefina Ramos Rios	Gastronomía	1998.
Jota Dias	Designe grafico	1999-2000-2001-2002-2003-2004.
Juarez Pariso	Expositor	2008-2009-2010.

Juciara Mello	Apoyo expográfico	2000-2001-2002-2003.
Juraci Dórea	Artista expositor	1998.
Juvêncio Ladeia	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.
Keiler Rêgo	Coral	1998-2000.
Klaus Schuenemann	Monitor/expositor	2001-2002.
Lia Mattos	Artesã expositora	1999.
Lídia Vasconcelos	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-.2007-2008.
Liege Coelho	Artista expositor	2010.
Lígia Aguiar	Artista expositor	1997-1998.
Lorena de Oliveira Freitas Freire	Performance vocal, colaboradora y expositora infantil.	1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2005-2006-2007-2008-2009-2010.
Lourival Rodrigues (Grande)	Colaborador	2000 -2001-2002-2006-2007-2008-2009-2010-2011.
Lúcio Oliveira	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.
Lucia Mourão	Artista expositor	1998.
Lucimara Sestare	Colaborador	2001-2002.
Luiz Carlos Campos	Artista expositor	2000-2001-2002.
Luiz Claudio Rebello	Colaborador	2001-2002.
Luiz Felipe Perret Serpa	Rector de la UFBA expositor	1998.
Luiz Mario	Coordinador y Artista expositor	1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2005-2006-2007-2008-2009-2010.
Luiz Otávio Cabral	Artista expositor	1997-1998-1999-2000.
Lizete Malucelle	Colaborador	2000 -2001-2002.
Malie Kung Matsuda	Conferencista invitado	1998.
Manoel Costa	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-

			2008.
Manuela Imbiruçu	Artista expositor		2002.
Marcia Maria Cerqueira Daltro	Artista expositor		1997-2005-2007.
Márcia Mattos	Colaborador		2002.
Márcia Oiticica	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-	2008.
Márcia Queiroz	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-	2008.
Márcia Santana	Colaboradora		2010.
Marcos dos Santos	Residencia visitada		2004.
Maria Adair	Artista expositor		2000.
Maria Amélia Andrade	Gastronomía		1998.
Maria Cecília Gouveia Maron	Residencia visitada		2004.
Maria Celeste Wanner	Incentivador		2010.
Maria de Lourdes Costa Pinto y grupo de la tercera edad	Devotos invitados	1997-1998-1999-2000-2001-	2002.
Maria Eunice Vidal e Castro	Colaborador	1999 -2000-2001-2002.	
Maria Eliana	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-	2008.
Maria Helena Flexor	Colaborador	1997 -1998-1999-2000.	
Maria Lucía Martínez	Gastronomía		1997.
Maria Meira	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-	2008.
Maria Nascimento dos Santos Felix	Residência visitada		2004.
Maria Vidal de Negreiros Camargo	Conferencista invitado		1998.
Maria Virginia de O. F. Freire	Colaborador		2010.

Marialva Gonçalves,	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.
Marisa Jose Albertotti Sekles	Colaborador	1998-1999-2000.
Marília Summer	Expositor	1999.
Marlene Cardoso	Artista expositor	1997-2007.
Marta dos Santos Dias	Residencia visitada	2004.
Mercedes Rosa	Museólogo expositor	1999-2010.
Mila Paternostro	Apoio fotografico	2010.
Mille Genestrete	Artista expositor	2001-2002-2010.
Mônica Dórea	Artista expositor	1998.
Museu de Arte Sacra da Bahia	Institución invitada	2010.
Museu Abelardo Rodrigues	Institución invitada	2010.
Museu Afro-Brasileiro	Institución invitada	2010.
Museu de Arqueologia e Etimologia	Institución invitada	2010.
Museu da Cidade.	Institución invitada	2010.
Museu Carlos Costa Pinto	Institución invitada	1999-2010.
Museu Náutico da Bahia	Institución invitada	2000-2010.
Museu do Instituto Feminino da Bahia.	Institución invitada	2010.
Museu da Santa Casa de Misericórdia	Institución invitada	2010.
Museu do Traje e do Têxtil	Institución invitada	2010.
Museu Udo Knoff de Azulejaria e Cerâmica	Institución invitada	2010.
Nádia Freire	Colaboradora	1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010.

Naildes Silva	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.
Nanci Santos Novais	Co-coordinadora y artista expositor	1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2007.
Naomar Monteiro de Almeida Filho	Reitor da UFBA	2010
Natália Mascarenhas	Devoto expositor	1998.
Natália Bisigni	Monitor expositor	2001-2002.
Neidson Mario Costa Freire	Colaborador	1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010.
Nicia Maria de Miranda Freire	Incentivadora	1996
Nilda Margarida de Miranda Freire	Incentivadora	1996
Nilza Pires de Carvalho e Albuquerque	Colaborador	2009-2010-2011.
Nislene Araujo Menezes Gonçalves	Artista expositor	1997-2005-2007.
Nucleo de Arte Cerâmica de Sergipe	Institución incentivadora	1999-2000-2001-2002.
Norma Correia	Artista expositor	2001-2002.
Norma Couto	Artista expositor	2000.
Obras Assistenciais de Irmã Dulce	Institución beneficiada	1998-2002.
Oldack Miranda	Incentivador	2010.
ONG ABAQ	Institución invitada	2002.
Osmundo Texeira	Artista expositor	1998.
Otávio Luiz Cabral Ferreira	Artista expositor	1997-1998-1999.
Padre Pinto	Devoto expositor	1999-2000-2001-2002.
Paulo Neris	Monitor/expositor	2001 -2002.
Paulo Pereira	Artista expositor	2000.

Phedra Brasil	Expositora		2002.
Prefeitura da Cidade de Maragogipe	Ciudad invitada		2002.
Preta Comunicação	Divulgación	2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010.	
Pureza Rolemberg Amorin	Artista expositor		2001.
Ramy Mello	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.	
Raimundo da Silva	Residencia visitada		2004.
Rebeca Martins Pinheiro	Monitor y artista expositor		2001-2002.
Regina Carvalho	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.	
Regina Castro*	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.	
Regina Coeli	Divulgación	2000–2001–2003-2004-2005-2006-2007-2008.	
Regina Martínez	Gastronomía		1997.
Rejane Cunha	Gastronomía		1998.
Restaurante Tempeiro de Dadá	Gastronomia		2002.
Rina Johnson	Traducción de texto		2013.
Risolene Carvalho	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.	
Rita Andrade	Museóloga		2000.
Roaleno Amâncio Costa	Gastronomía Diretor da EBA,UFBA		1998. 2010.
Roberio	Monitor	1998-1999-2000-2001.	
Rosana Baltieri	Artista expositor		2010.
Rosemari Santana	Colaborador		2010,
Rosina Bahia Alice Carvalho Santos	Colaborador		2000.

Rubens Bello Costa	Expositor	2000.
Salatiel Rodrigues	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.
Salua Chequer	Colaborador y Performance vocal	1997 -1998-1999.
Saulo Kainuma	Colaborador	1999.
Salvador Aragão – (Salvador dos Velocímetros)	Devoto expositor	1999.
Sinda Mongarde Adan	Colaborador	2000 – 2001-2002.
Selma Soares	Artista expositor	1998.
Sandra Moniz	Monitora/expositor	2001.
Sergio Veloso	Artista expositor	1997-1998.
Sheila Cajazeiras	Artista expositor	1988-1999-2000.
Siralda Santos de Jesus	Monitoria	1998-1999-2000-2001-2002.
Sônia Azevedo	Expositor	2000.
Suzana Luci	Expositor	2002.
Suzana Turibio	Monitor/expositor	2001 -2002.
Stephen Schindler*	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.
Tânia Maria Barcelos	Residencia visitada	2004.
Tanira Fontoura	Colaborador	1999 -2000-2001-2002.
Teatro Santo Antônio UFBA	Institución invitada	2010.
Telma Mércia	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2002-2006-2007-2008.
Terezina Bacelar	Devoto expositor	1998.
Terezinha Lima	Artista expositor	2001.
Terezina Dumet	Artista expositor	1998-1999-2000.
Tito Neto	Artista expositor	2000.
Tina Pimentel	Artista expositor	1998-2002.

Valter Ornellas	Artista expositor	2010.
Valdelice Menezes	<i>Coral Cantare</i>	2000 -2001-2006-2007-2008.
Vanda Andrade	Gastronomía	1998.
Vânia Bezerra	Artista expositor	2000.
Vera Lima	Artista expositor	1997-1998-1999-2000.
Victor Carvalho	Monitor y expositor	2010-2011.
Víga Gordillo	Artista expositor	1999-2007-2008.
Virginia Medeiros	Artista expositor	2000.
Yolanda Mascarenhas	Devoto expositor y proceción	1998.
Yumara Souza Pessoa	Artista expositor	2007-2008-2010.
Zeila Machado	Artista expositor	2010.
Zuarte	Artista expositor	1999.

ANEXO 2

Libro de las letras de los rezos cantados⁵³⁹ adptado por petición del público que acudió a las noches festivas del proyecto *Antônio! Tempo, Amor & Tradição* desde su primer montaje en el año 1997.

Índice

- 1- *Invocação*
- 2- *Glorioso Santo Antonio*
- 3- *Bendito*
- 4- *Hino a Santo Antonio*
- 5- *Oferecimento*
- 6- *Bendito II*
- 7- *Ladainha*
- 8- *Ladainha (opcional)*
- 9- *Benção*
- 10- *Incenso*
- 11- *Agnus Dei*
- 12- *Responsório a Santo Antonio*
- 13- *Despedida*
- 14- *Oração Final*

1 - Invocação

*A nós descei, divina luz
A nós descei, divina luz
Em nossas almas acendei
O amor, o amor de Jesus*

*Vós sois a alma da igreja
Vós sois a vida, sois amor
Vós sois a graça benfazeja
Vós sois a graça benfazeja
Que nos irmana no Senhor
Que nos irmana no Senhor*

⁵³⁹ Citado en la pagina 161.

Santo Antonio nos dê luz!

2 - Glorioso Santo Antonio

*Glorioso Santo Antonio
Com Deus menino nos braços
Fazei com que ele nos prenda
Em seus amorosos laços*

*PAI NOSSO,
AVE MARIA
e GLÓRIA*

*Glorioso Santo Antonio
Dai-me a vossa proteção
Na terra guiai meus passos
Alcançai-me a salvação*

*Glorioso Santo Antonio
Espelho da castidade
Conservai meu coração
Livrai-me de todos os males*

*Glorioso Santo Antonio
Meu coração vos ofereço
Ofereço a Jesus
Ainda que não mereça*

*PAI NOSSO,
AVE MARIA
e GLÓRIA.*

3 - Bendito

*Salve oh! Antonio
Ouve os rogos meus
A misericórdia
Alcançai de Deus*

*Oh! Doce Antonio
Sempre tão clemente
Rogai piedoso
Pela humana gente*

*Sois vida e doçura
Dos vossos devotos
Esperanças certas
Dos seus firmes votos*

*Para merecermos
De Cristo também
Rogai as promessas
Para sempre Amém.*

*Salve oh! Antonio
Atendei os brados
Dos filhos de Eva
Tristes degradados*

*Gemendo e chorando
Pelo céu retumbo
Vivendo nos males
Deste cruel mundo*

*Volvei vossa vista
Com olhar propício
Salve o mundo inteiro
No santo exercício*

*Volvei vossa face
Antonio imortal
Salve a nós e todos
No mundo em geral*

*Depois que acabarmos
A vida presente
Mostrai nossas almas
Ao Onipotente*

4 - Hino a Santo Antonio

Salve grande Antonio
 Santo Universal
 Que amparaís aflitos
 Contra todo o mal

Irmão protetor
 Sois dos brasileiros
 Que milagres cantam
 Por séculos inteiros.

Bem merecestes
Ter com amor
Em vossos braços
O Salvador

Desprezando as Honras
 Pela sã pobreza
 A Jesus nos destes
 Com amor e firmeza

REFRÃO

Em Santas Missões
 Povos converteu
 Vossa língua santa
 Que não pereceu

REFRÃO

No berço sois glória
 Para os lusitanos
 E depois grandeza
 Dos italianos

REFRÃO

5 - Oferecimento

Meu insigne português
Oferecer-vos hoje quero
Com todo meu coração
Este meu culto sincero

Se fostes à Mãe de Deus
Tão firme e tão puro amante
Podeis fazer com que eu seja
Também neste amor constante

REFRÃO

Peço-vos que me ampareis
Na vida e morte também
Até que nos conduzaís
À santa Jerusalém

REFRÃO**6 - Incenso**

Subi precioso incenso
Até o trono do altíssimo
Incensai Glorioso Antonio
Com perfume suavíssimo

Esta linda esperança
Em volta de alma pia
Seja aceita lá no céu
Por Antonio e Maria

REFRÃO

Até as flores se alegram
Do Altíssimo deste nome
Subiu precioso incenso
Para incensar o Santo Antonio

REFRÃO

A vos piedoso Antônio
A quem adoro no céu e na terra
Abriu o tesouro divino
E mil graças se encerra.

7 - Bendito II

*Português Antonio
 Todo soberano
 Vieste ao mundo
 Mais santo que humano*

*Mais santo que humano
 Viestes a terra
 E porque sois Santo
 Tudo em vós se encerra*

*Tudo em vós se encerra
 Não tem outro igual
 Pois que sois no mundo
 O mais singular*

*O mais singular
 Nascido em Lisboa
 Com que sempre a ordem
 Cuja fama zoa*

*Cuja fama zoa
 Por todo Universo
 Pois também meu santo
 Ouve o que vos peço*

*Ouve o que vos peço
 Sabeis o que quero
 Auxílio de graça
 Para não pecar*

*Para não pecar
 Contra o Rei divino
 Majestosa glória
 Com vosso menino*

*Com vosso menino
 Todo folgazão
 Vós trazeis um brinde
 Na palma da mão*

*Na palma da mão
 Vós o sustentais
 Com tanta grandeza
 Bendito sejais*

*Bendito sejais
 O menino também
 Que nos dê a glória
 Para sempre amém*

*Para sempre amém
 Adoremos a cruz
 Que nela morreu
 O nosso bom Jesus.*

8 - Ladainha

Kyrie eleison,
Kyrie eleison,
Christe eleison,
Christe eleison,
Christe, exaudi nos,
Christe, exaudi nos,
Pater de coelis Deus,
Misrere nobis
Fili redemptor mundi Deus,
Misrere nobis,
Spiritus Sancte Deus,
Misrere nobis

Santo Antonio, Santo
Português
Fiel nacional, orai pro nobis
Luz da Itália, orai pro nobis
Orai pro nobis,
pro nobis,...Pro nobis

Antonio Sagrado
Honra dos menores
Amado de Deus,
orai pro nobis
Querido dos homens,
orai pro nobis
Orai pro nobis,
pro nobis,...Pro nobis

Varão evangélico
Abrigo da Inocência
Espelho da castidade,
orai pro nobis

Esplendor da Europa,
orai pro nobis
Orai pro nobis, pro nobis

Pro nobis Brasão da Lusitânia
Pregador da Gente
Estrela da Espanha,
orai pro nobis
Varão continental,
orai pro nobis
Orai pro nobis,
pro nobis...Pro nobis

Retrato de todos os Santos
Antonio de Lisboa
Antonio de Pádua,
orai pro nobis
Glorioso Antonio,
orai pro nobis
Orai pro nobis,

pro nobis...Pro nobis

9 - Ladainha Opcional

<i>Kyrie eleison -</i>	<i>Christe eleison,</i>
<i>Kyrie eleison -</i>	<i>Christe eleison,</i>
<i>Christe, exaudi nos -</i>	<i>Christe, exaudi nos,</i>
<i>Pater de coelis Deus</i>	<i>-Misrere nobis,</i>
<i>Fili redemptor mundi Deus</i>	<i>-Misrere nobis,</i>
<i>Spiritus Sancte Deus</i>	<i>-Misrere nobis,</i>
<i>Santa trinitas unus Deus</i>	<i>-Misrere nobis,</i>
<i>Santo Antonio</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Santo português</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Fiel nacional</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>
<i>Defensor da Pátria</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Esplendor da Europa</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Brasão Lusitano</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>
<i>Espelho da Espanha</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Luz dos pecadores</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Guia dos navegantes</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>
<i>Amado de Deus</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Querido dos Homens</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Abrigo da Inocência</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>
<i>Varão angélico</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Varão penitente</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Varão milagroso</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>

<i>Varão apostólico</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Coluna da Igreja</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Zelador da lei</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>
<i>Modelo do convento</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Vaso de elevação</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Santo querido</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>
<i>Oráculo do céu</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Mártir do desejo</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Pregador de fiéis</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>
<i>Terror do inferno</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Assombro do demônio</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Flagelo dos vícios</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>
<i>Mestre das virtudes</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Rei do evangelho</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Martelo dos hereges</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>
<i>Retrato de todos os santos</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Amparo dos desvalidos</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Refúgio dos cristãos</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>
<i>Consolação dos tristes</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Bem aventurado Antonio</i>	<i>-Rogai por nós</i>
<i>Reparador dos perdidos</i>	<i>-Rogai por nós</i>
	<i>-Rogai, rogai, por nós</i>

Glória do convento -Rogai por nós
Espelho da caridade -Rogai por nós
Antonio poderoso -Rogai por nós
 -Rogai, rogai, por nós

Antonio adorado -Rogai por nós
Antonio bendito -Rogai por nós
Antonio glorioso -Rogai por nós
 -Rogai, rogai, por nós

Antonio glorioso -Rogai por nós
Antonio sagrado -Rogai por nós
Santo Antonio de Pádua -Rogai por nós
 -Rogai, rogai, por nós

10 - Benção

<i>Eu vos peço, oh! Antonio</i>	<i>Por vossa bênção querida</i>
<i>Por vossa trezena querida</i>	<i>Na virtude generosa</i>
<i>Que nos lance a vossa bênção</i>	<i>O pecado evitaremos</i>
<i>Durante a nossa vida</i>	<i>Com bênção tão milagrosa</i>

<i>Rogai por nós oh! Antonio</i>	REFRÃO
<i>Lá no céu</i>	
<i>Onde reina a alegria</i>	
<i>Junto à Deus</i>	

Glorioso Santo Antonio
Sobre os vossos devotos lançai
Vossa bênção carinhosa
Do céu as graças nos dai

REFRÃO

11 - Agnus Dei

*Agnus Dei
Qui tollis peccata mundi
Parce nobis domine*

*Agnus Dei
Qui tollis peccata mundi
Exaudi nos Dominé*

*Agnus Dei
Qui tollis peccata mundi
Misrere nobis*

12 - Responsório de Santo Antonio

*Se milagres desejais
Recorrei a Santo Antonio
Vereis fugir o demônio
E as tentações infernais*

**Recupera-se o perdido
Rompe-se a dura prisão
E no auge do furacão
Cede o mar embravecido**

*Pela sua intercessão
Foge a peste, o erro, a morte
O fraco torna-se forte
E torna-se um doente são*

REFRÃO

*Todos os males humanos
Se moderam, se retiram
Digam-nos os que o viram
Digam-nos os paduanos*

REFRÃO

*Glória ao Pai
E Glória ao Filho
Ao Espírito Santo também
Glória ao Pai e Glória ao Filho
Agora e sem fim, Amém.*

13 - Despedida

*Oh que suavidade
Em ti feliz achei
Antonio imaculado
Quando te procurei*

***Adeus, adeus, adeus
Adeus, Antonio adeus
Adeus até (amanhã) para o ano
Adeus, Antonio adeus***

*Glorioso Santo Antonio
Neste mês tão festejado
Não há ninguém neste mundo
Que por vós não seja amado*

REFRÃO

*Glorioso Santo Antonio
Como é bom aqui estar
Ajudai-me Santo Antonio
Para o ano vos festejar*

REFRÃO

*Glorioso Santo Antonio
Uma coisa eu vos peço: (faz
um pedido)
Esta fica em segredo
Adeus eu me despeço*

REFRÃO.

14 - Oração Final

*Alegre Senhor a vossa Igreja
A interseção votiva de vosso confessor
Oh! Glorioso Santo Antonio
Para que se fortaleça
Sempre com os espirituais auxílios
E mereça gozar dos prazeres ternos
Por Jesus Cristo nosso Senhor,
Amém!*

