

**Os ex-votos  
de Catarina  
Paraguaçu: a  
mulher  
tupinambá  
através da  
arte, do  
museu e do  
catolicismo**

**Pedro Henrique  
Brasil<sup>1</sup>**



**The *ex-votos* of  
Catarina  
Paraguaçu:  
the Tupinambá  
woman through  
art, museum, and  
Catholicism**

---

<sup>1</sup> Mestrando em História pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: pedrobrasil@id.uff.br.

## Resumo

O presente artigo aborda a pintura “Visão de Paraguaçu” produzida em meados do século XIX pelo pintor Ângelo da Silva Romão, que traz a figura da indígena tupinambá, Catarina Paraguaçu, na Bahia do século XVI. Atualmente é exposta no Museu Histórico Nacional na cidade do Rio de Janeiro. Duas hipóteses principais configuram a pesquisa: a primeira é sobre a noção de *longa duração* utilizada para se entender as práticas de produção e circulação de pinturas votivas, os ex-votos, em torno da representação de Catarina; a segunda se refere ao potencial da peça para constituir o acervo, entendendo o Museu como um *espaço de memória* voltado para a pluralidade cultural, propondo-se o reconhecimento da importância da personagem para a arte e a história do catolicismo no Brasil.

**Palavras-chave:** Catarina Paraguaçu; Tupinambá; Arte; Museu; Catolicismo.

## Abstract

The current article approaches the painting “*Visão de Paraguaçu*” produced in the 19<sup>th</sup> century by painter *Ângelo da Silva Romão*, which depicts of the tupinambá indigenous *Catarina Paraguaçu* in the 16<sup>th</sup> century Bahia. Nowadays it is exposed in the *Museu Histórico Nacional* in the city of Rio de Janeiro. Two major hypotheses configure this paper: the first one is about the notion of *long-term* used to understand the practices of production and circulation of votive paintings surrounding Catarina’s representation; the second one refers to the potential of the piece to constitute the collection, understanding the Museum as a *memory place* facing cultural plurality, as propose the recognition of the character’s importance to the Art and Catholicism in Brazil’s History.

**Keywords:** *Catarina Paraguaçu*; Tupinambá; Art; Museum; Catholicism.

## Introdução

Historicamente, no ramo da arte, homens e mulheres indígenas foram constantemente representados nas pinturas em contexto da formação de uma identidade pátria. Segundo Maria Regina Celestino de Almeida: “foi a imagem idealizada do índio que permitiu, no plano ideológico, transformá-lo em símbolo nacional.” (ALMEIDA, 2012, p. 28) Nesta empreitada, durante a “era dos nacionalismos” denominada por Eric Hobsbawm, mais precisamente no século XIX, observa-se o ímpeto das elites ilustradas em retomar o passado indígena como memória ancestral e nacional, embora fosse apartada das realidades dos indígenas contemporâneos (EARLE, 2007). Como consequência, ainda que reconhecida a figura dos “índios” na construção da América Latina, estes tinham um papel coadjuvante, geralmente estereotipado pelo pensamento ocidental sob a imagem do “bom-selvagem” prevalecente nos escritos de Jean-Jacques Rousseau, um dos principais expoentes do iluminismo e do romantismo.

O impacto do pensamento romântico e iluminista no Brasil foi evidente na arte e na literatura por volta da década de 1860. O “bom-selvagem” pensado por Rousseau deu lugar, no Brasil, ao “índio romântico” criado pelo movimento indianista. Neste sentido, algumas obras se destacam: na arte, Victor Meirelles produziu a “*Primeira Missa no Brasil*” em 1860, pintura a qual João Pacheco de Oliveira analisa que os indígenas são apresentados como “testemunhas da nação”: o padre jesuíta fincando a cruz no meio da floresta e os nativos observando pacificamente sem nenhuma reação, assim como meras testemunhas (OLIVEIRA-FILHO, 2016, p. 17). Pensando as relações de poder entre homens e mulheres, na literatura, José de Alencar lançava sua obra-prima “*Iracema*” em 1865, consolidando a visão romântica que acomete a morte da personagem principal no final do livro. Não é um traço atípico! Victor Meirelles, consagrado pela “*Primeira Missa no Brasil*”, concluiu “*Moema*” em 1866, representando a trágica morte da mulher nativa no litoral brasileiro. Acontece que para o indianismo romântico, ou movimento indianista, a existência dos indígenas enquanto “raça” era finita. Em correspondência ao seu amigo íntimo, o Dr. Jaguaribe, José de Alencar refere-se à “*Iracema*” como o trabalho sobre uma “raça extinta”, neste caso, os povos tabajaras (ALENCAR, 2011, p. 116).

As teorias raciais dos séculos XIX e XX que predicavam o fim das culturas indígenas, consideradas “primitivas” e “degeneradas”, não se realizaram. Ao contrário,

o século XXI começou sob fenômenos de etnogênese, fortalecimento e reconhecimento de identidades indígenas na América Latina. Na sua pesquisa, Laura Giraudo nota uma grande quantidade de pessoas reivindicando-se como indígenas nos censos dos países latinos a partir dos anos 2000 (GIRAUDO, 2007) Em outro sentido, os movimentos indígenas ganham força na mídia e nas redes sociais, angariando importantes vitórias nas eleições políticas para prefeitura e vereadores de 2020, assim como voz ativa através da internet e dos movimentos sociais.

Portanto, os indígenas não deixaram de existir, mas multiplicaram-se e recriaram estratégias de parentesco político e cultural a fim de manter a sobrevivência da comunidade. Importantes canais de visibilidade e reivindicação dos direitos dos povos nativos, agora, também contam com a liderança de uma mulher. Sonia Guajajara, ativista política e ambiental, é líder da Articulação dos Povos Indígenas no Brasil (APIB)<sup>2</sup>, tem voz no Conselho de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas e serve de eloquência à mudança paulatina sobre a presença de mulheres indígenas no campo político. Em 2020, Sonia Guajajara recebeu o prêmio Alceu Amoroso Lima de Direitos Humanos.

Em livro publicado pela Editora da Fundação Getúlio Vargas, Maria Regina Celestino de Almeida revela essa virada nos estudos sociais promovida pelo engajamento dos indígenas politicamente, dizendo que é preciso novos instrumentos de análise para se entender a história do Brasil a partir da agência indígena através dos próprios “índios” no presente (ALMEIDA, 2010, p. 20).

A mudança no paradigma é, grosso modo, indicada pela passagem de uma ótica do genocídio para a etnogênese (MONTEIRO, 2001). Sem querer isentar o peso das políticas de genocídio durante a colonização, o Império e a República até os dias de hoje, entende-se que as trocas culturais entre indígenas e não-indígenas influenciam um perante o outro, de modo que a mistura entre povos produz a adaptação mútua dos sujeitos, não a perda da cultura nativa. Este olhar provocado pelos movimentos sociais indígenas desde a década de 1990 é responsável por redirecionar os eixos de análise sob o objetivo de inserir a História Indígena na História geral. Neste artigo, é possível explorar o campo através da arte, da memória, do gênero e da religião.

---

<sup>2</sup> Site oficial da APIB: <https://apiboficial.org/>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Dois eventos científicos foram de maior importância como aporte teórico para pensar este estudo. O primeiro chamado “*Nações em Movimento*”<sup>3</sup> foi organizado pelos professores da Universidade Federal Fluminense, Rodrigo Bentes, Marcelo Wanderley e Elisa Garcia, apresentado nos espaços do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional em 2017. O segundo, ocorrido em 2018, “*Seminário Diálogos Entre Brasil e Oceania: Antropologia Histórica*”<sup>4</sup>, organizado por João Pacheco de Oliveira (UFRJ), ocorreu no Museu Nacional alguns poucos dias antes do acidente nefasto em que a estrutura pegou fogo. Os eventos foram uma iniciativa de aproximação entre historiadores, antropólogos e o ambiente dos museus, as peças e seus regimes de historicidade próprios.

Através do “*Nações em Movimento*”, em que fui monitor, tive a proximidade com os órgãos do Museu Histórico Nacional, onde posteriormente fiz pesquisa sobre algumas peças indígenas para trabalhos na graduação e de iniciação científica orientados por Elisa Garcia.<sup>5</sup> No último dia de palestras, assisti à apresentação de João Pacheco, na qual o professor trouxe a riqueza de possibilidades na abordagem sobre a figura de Catarina Paraguaçu, explicando como a personagem associava-se ao tema do seu livro “*O Nascimento do Brasil*”, publicado em 2016, representando o mito da fundação nacional baseado na memória dessa mulher indígena. Já no evento realizado no Museu Nacional em 2018, fui apresentado a trabalhos que pensassem os respectivos campos que conformam a antropologia histórica, ressaltando os instrumentos metodológicos pensados para essa aproximação, seus desafios e benefícios para o conhecimento.

Por volta da mesma época do segundo evento, desenvolvi o hábito de frequentar o Museu Histórico Nacional desde o início do ano. Por inúmeras vezes, eu passava para contemplar a coleção fixa e ver se tinha algo diferente, me encantava ao ver as mesmas peças sob outras perspectivas, atentando para outras, refletindo sobre contextos, pensando historicamente aquelas imagens. Assim me deparei, em junho de 2018, com um quadro recentemente vindo de Salvador, tornando-se peça fixa do Museu. Trata-se de uma pintura datada de 1866, no mesmo contexto em que

<sup>3</sup> XIII Jornadas Internacionais de Estudos das Monarquias Ibéricas. *Nações em Movimento: Índios, Africanos e Cristãos-novos nos Impérios Ibéricos Ultramarinos*. (Congresso, 2017.) Projeto da Rede Columnaria em parceria com a Universidade Federal Fluminense.

<sup>4</sup> *Seminário Diálogos Entre Brasil e Oceania: Antropologia Histórica*. (Seminário, 2018.) Projeto do Museu Nacional com o Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>5</sup> “Escravidão, índias e mestiçagem: as categorias da conquista”, projeto realizado em parceria da Universidade Federal Fluminense com a FAPERJ, orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisa Frühauf Garcia (UFF).

o indianismo romântico eclodia nos escritos de José de Alencar e nas pinturas de Victor Meirelles, mas dessa vez era representada Catarina Paraguaçu. Portanto, o meu objetivo neste artigo é destrinchar as possibilidades do estudo desse quadro a partir da imagem de Catarina, seus contextos e reapropriações, destacando múltiplas temporalidades em torno de sua figura histórica.

### **Quem foi Catarina Paraguaçu?**

Não longe do Equador o mar cortava  
Quando Paraguaçu, já Catarina  
Como era seu costume, atenta orava,  
Implorando o favor da Mão Divina:  
E eis que a vista da turba, que a observava,  
Enquanto adora a Majestade Trina,  
Em sono fica suspendida, e absorta,  
E algum cuida que dorme, outro que é morta.  
– *Poema do frei José de Santa Rita Durão, 1781, canto VIII, estrofe XIII.* (MINISTÉRIO DA CULTURA, [s.d.]

Guaibimpará foi batizada pelos franceses Catarina Álvares, quando recebeu o sobrenome de Diogo Álvares e foi apadrinhada pela rainha Catarina de Médici na França (FRANCO, 2000) Segundo Elisa Garcia: no poema de Santa Rita Durão, Moema e Catarina Paraguaçu se relacionam na medida em que conformam as alianças realizadas por seu marido e o cacique Taparica através das mulheres nativas (GARCIA, 2020, pp. 33-34). Essa personagem ficou muito conhecida no imaginário e na literatura brasileira através de poemas, pinturas e até mesmo monumentos.

Por exemplo, há um monumento no Largo de Campo Grande em Salvador em homenagem ao Dois de Julho (data em que o exército da cidade de Salvador travou uma série de batalhas decisivas para a Independência do Brasil, entre 1822-23). Assim como há uma estátua localizada em Viana do Castelo, em Portugal, em frente ao Museu do Traje, representando Catarina. No caso do Monumento ao Dois de Julho foi inaugurado em 1895, esculpido pelo artista Carlo Nicoli y Manfredi, vice-cônsul do Brasil, na cidade de Carrara, na Itália. Contou com a colaboração de outros artistas e engenheiros, dos quais destaco Antonio Augusto Machado, que ajudou na produção, na forma e nas dimensões da peça. A escultura foi feita de bronze, ferro fundido e mármore, trazendo a imponente figura do Caboclo ao topo, e a estátua de bronze de Catarina representada na base do monumento como uma guerreira em estilo neoclássico.

Na literatura, a primeira referência a Catarina está registrada na transcrição do poema *Caramuru*, recitado e escrito pelo frei José de Santa Rita Durão em 1781 (OLIVEIRA-FILHO, 2016). No entanto, há registros anteriores de referência escrita a Catarina presentes nas cartas dos jesuítas, cujos escreveram Simão de Vasconcelos em 1663 sobre a mulher quando era jovem, e o frei Vicente do Salvador, em 1627, após ter conhecido a mulher “já madura, viúva honrada, naquele declínio da vida em que as mulheres de posses, como ela, costumam se dedicar especialmente às obras de caridade.” (FRANCO, 2000, p. 85).

Dona Catarina Álvares teve motivos para ser considerada “viúva honrada” segundo a carta do frei Vicente: independentemente de seu marido, foi notável contribuinte da Igreja e manteve relações amigáveis com os clérigos a maior parte da sua vida. Seu testamento é mantido até hoje no Mosteiro de São Bento, na Bahia, relegando seus bens aos monges beneditinos. É interessante pensar que o nome “Paraguaçu” foi criado pelo frei Santa Rita Durão, quando na verdade, sua identidade de antes de casada era Guaibimpará. Em quesito de imaginário e memória sobre a personagem, Catarina Paraguaçu é o nome que se sobressai.

O conquistador português Garcia d’Ávila chegou à Bahia em 1549 e fundou um castelo na região que foi considerada um dos maiores latifúndio do mundo, localizada no município de Mata de São João, na Bahia. Foi residência de Isabel d’Ávila (*mestiça* e filha de Garcia d’Ávila), casada com Diogo Dias, mas também residência dos pais do noivo, Vicente Dias e Genebra Álvares, e avós, Diogo Álvares e Catarina Paraguaçu (VIANNA, 1935). Não obstante, os laços de parentesco compartilhados entre tupinambá e portugueses constituíram a economia pautada no trabalho indígena, e posteriormente, a sustentação do sistema colonial na região do latifúndio. As relações de parentesco firmadas através de gerações remetem sua gênese ao encontro entre Catarina e Caramuru (nome indígena de Diogo Álvares).

Em minha jornada, tive a oportunidade de visitar o Castelo Garcia d’Ávila em Mata de São João. A estrutura é toda arquitetada em



**Figura 1: Interior do Castelo Garcia d’Ávila (Mata de São João/Praia do Forte, Bahia, Brasil.**  
Fotografia do autor (jan. 2018).

pedras, foi construída em 1551, e a restauração ainda não havia sido terminada, na medida em que placas de ferro cobrem algumas partes do chão, onde o acesso é restrito. Adentrar seu espaço, além de encantar pelas dimensões do tamanho e imponência, destacam-se os múltiplos tempos que atravessam a história da arquitetura, misturando arqueologia com história e literatura. Contíguo ao Castelo, existe a Capela de Nossa Senhora da Conceição, pintada de branco pelo SPHAN (atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1938, tornando-se uma das primeiras estruturas tombadas pelo Serviço do Patrimônio fundado no ano anterior (1937). Antes de se alcançar a estrutura principal do Castelo, existe um museu, onde se expõe parte do Arsenal da Torre.



**Figura 2: Vista frontal da estrutura. Castelo Garcia d'Ávila (Mata de São João/Praia do Forte, Bahia, Brasil).**

Fotografia do autor (jan. 2018)

**As pinturas dos ex-votos sobre a sagrada morte de Catarina**





**Figura 3: “Visão de Paraguaçu”, pintura de Ângelo da Silva Romão (1866). Óleo sobre tela 94 cm x 72,5 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).**

Fotografia do autor (jun. 2018).

Em junho de 2018, enquanto eu caminhava através da exposição *Oreretama*, que é a seção indígena do Museu Histórico Nacional, percebi algo diferente. Entre as tradicionais imagens produzidas pelos viajantes que passaram pelo Brasil no século XVI, como o frei Jean de Léry e o frade André Thevet; além das peças únicas ligadas à História Indígena, como o tacape de Tibiriçá, indígena fundador de São Paulo (peça datada do século XVI que chegou até a pertencer a D. Pedro II, geralmente usada como arma e em rituais); mais as peças de cerâmica e instrumentos utilizados pelos

povos nativos americanos doados pelo indigenista Luiz Felipe Figueiredo-Cipré em 1985 - ademais este incrível acervo marcado pelo protagonismo indígena histórico -, uma imagem pregada recentemente no início da seção tupi do Museu chamou minha atenção. É o ex-voto de Catarina Paraguaçu, pintado por um artista pouco conhecido chamado Ângelo da Silva Romão em meados do século XIX.

A pintura é riquíssima, embora os traços sejam tecnicamente simples. Representa todo um aparato mental preparado para dar importância às questões do catolicismo sob o cenário do sagrado milagre. Através da tradição oral baiana, a imagem narra dois sonhos em que Catarina Paraguaçu é a protagonista, na medida em que ambos trazem a Virgem Maria como eixo central do enredo. No primeiro relato, Catarina sonhou ver naufragos na praia, junto a uma mulher branca que segurava uma criança no colo. Após isso relata-se que Diogo, seu marido, encontrou dezessete naufragos espanhóis perdidos na costa. O segundo sonho apresenta a mesma mulher se comunicando com Catarina, mandando-a buscá-la na aldeia. Dias depois, Diogo encontrou a imagem de Maria tal como é representada na pintura (*Correio da Bahia*, 1999).

O sagrado milagre está imbuído em três recortes da pintura: a adoração de Catarina Paraguaçu, a aparição da Virgem Maria e a capela em segunda dimensão. Segundo Michel Vovelle, trata-se de “uma mensagem codificada, desenhada e pintada, transmitida por pessoas para testemunhar suas crenças, receios e esperanças.” (VOVELLE, 1997, p. 113).

Vale destacar que mesmo com a modesta recepção do quadro “*Visão de Paraguaçu*” - sendo Ângelo Romão relegado a um certo esquecimento da memória coletiva - ao que tudo indica, a pintura foi utilizada como protótipo para uma obra que ficou mais famosa, também envolvendo um ex-voto de Catarina Paraguaçu, pintado por Manoel Lopes Rodrigues, conhecido por produzir “*O sonho de Catarina*” em 1871.

Acerca das diferenças entre as pinturas, o traço realista de Manoel Rodrigues parece que triunfou, na memória coletiva, sob a obra de Ângelo da Silva Romão. É possível notar, na pintura de Manoel Rodrigues, uma técnica artística mais preocupada em representar o caráter verossímil entre a imagem e a realidade. Novamente, a Virgem Maria e Jesus aparecem como figurantes do evento de Catarina, que aparece ainda mais “realista”, enquanto a Virgem Maria está ainda mais discreta.

Observa-se também que, na segunda pintura, o vestido de caracterização indígena é substituído por uma túnica clara e iluminada que refere-se à tradição católica. Na pintura de Ângelo Romão, os signos de representação

indígena nos desenhos do vestido de Catarina e no cabelo ficam realçados. Os cabelos parcialmente presos, quando são cobertos por um véu na obra de Manoel Rodrigues, reforçam a adoção de signos católicos por parte da indígena através dos quadros. Conclui-se que nas décadas de 1860 e 1870 o empreendimento sobre a imagem dos indígenas por parte dos artistas envolvidos com a criação de uma identidade pátria retomou no imaginário nacional, através dos símbolos do catolicismo popular praticado no Brasil, a premissa de se representar a catequese de mulheres nativas.



**Figura 4: Óleo sobre tela: “O sonho de Catarina”. Manoel Lopes Rodrigues, 1871. Acervo do Mosteiro de São Bento da Bahia, Sacristia da Igreja da Graça. (Salvador, Brasil.)**

Nesta pesquisa, rastreei outro ex-voto<sup>6</sup> que faz parte da coleção do Museu Histórico Nacional localizado na seção de história militar, na medida em que apresenta milícias indígenas e negras marchando sob os portugueses para a Batalha dos Guararapes contra o domínio holandês nas localidades de Pernambuco.

Os ex-votos enquanto pintura votiva foram definidos por Michel Vovelle como uma forma de expressão tradicionalmente popular, um rito da cultura camponesa europeia presente na Marselhesa e em áreas vizinhas da França, geralmente pintado para tratar de um milagre, indicando a passagem por “sistemas de perigo” como a doença ou a morte. Em pauta das necessidades e do cotidiano dos fiéis em seus cultos católicos, os ex-votos remontam às hierarquias e códigos de valores, “um tipo de leitura da relação do homem com Deus” (VOVELLE, 1997, p. 117). Através das pinturas dos ex-votos, pode-se alcançar duas escalas históricas: uma mais geral, onde opera-se a constituição da mentalidade dos agentes que os produziam - camponeses, operários, colonos, devotos - durante todo o período do Renascimento europeu; assim como uma esfera mais particular, acerca das correlações dos sujeitos representados com a sua família, na medida em que grande parte dos ex-votos franceses e portugueses apontam um indivíduo enfermo ou necessitado junto aos seus entes familiares. Aparecem irmãos, casais com muitos filhos, assim como homens sozinhos, mulheres viúvas, há toda uma pluralidade de tipos de famílias e indivíduos.

“Uma herança muito longínqua e um fenômeno reativado no curso da evolução histórica.” (VOVELLE, 1997, p. 27). Portanto, o autor pensa nos ex-votos a partir da longa duração, sob a capacidade de permanecerem na cultura católica e popular ao longo do tempo. Contudo, Michel Vovelle argumenta que no século XVIII, na França de onde se origina, a prática arrastou-se para a égide do Folclore. Nesta pesquisa, vê-se ex-votos sendo reproduzidos em Portugal (RODRIGUES, 1990), nos Estados Unidos, México e América Central (OLIVEIRA, 2017), e no Brasil (MATTOS, 1991; ABREU, 2005), mesmo após a Revolução Francesa. Ademais, percebe-se a forma cultural que as imagens assumiram de acordo com o contexto histórico e local: na América Latina notam-se aparições de santas nacionais ocorridas nas pinturas, como Nossa Senhora da Aparecida e a Virgem de Guadalupe, respectivamente no Brasil e no México. Além disso, a maioria das representações permaneceu

---

<sup>6</sup> Óleo sobre tela “*Batalha dos Guararapes*”, sem assinatura, 1758, Pernambuco. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

correspondente à sua finalidade primária, tratando da passagem por um “sistema de perigo”, como afirma Michel Vovelle, indicando o milagre e apontando aos sujeitos e à santa na imagem.

Estudos correlacionados ao tema como os de Jean Luiz Neves Abreu (2005) sobre a documentação produzida por Thomas Ewbank nas Minas Gerais no século XVIII, concebem o Brasil como um terreno fértil para a produção das pinturas de ex-votos. Segundo o autor, a partir dos relatos de Ewbank, é possível constatar que os ex-votos no Brasil dos séculos XVIII e XIX seguiam os protótipos dos que eram produzidos na Europa. Não obstante, a circulação de imagens e a formação da imprensa durante a vinda da Família Real, em 1808, contribuíram para o prolongamento da prática popular após a emancipação política em 1822.

Os ex-votos, como prática comum de povos imigrantes de Portugal e da França, permitem acessar a mentalidade de praticantes heterogêneos em prol do catolicismo popular de longa duração. No Brasil, os primeiros registros desse tipo de pintura votiva são referentes aos escritos de Raphael Bluteau em 1720 e 1728. (ABREU, 2005). Pensando o século XIX, Jean Abreu afirma que nem todos os artesãos especializados em produzir ex-votos os comercializavam. O ponto reitera o debate sobre a devoção individual de uma camada mais popular dessa sociedade, porém a questão mantém-se em aberto. Há historiadores que consideram haver um grupo de ofício na produção dos ícones religiosos, como os “riscadores de milagres” estudados por Yara Mattos, ou os “santeiros” de Portugal estudados por Fernando Rodrigues, citados no trabalho do autor; assim como há os que defendem uma produtividade menos coordenada dos símbolos (RODRIGUES, 1990; MATTOS, 1991; ABREU, 2005).

O estudo das imagens, da sua produção e reprodução, portanto, extrapola a longa duração formulada por Fernand Braudel em 1958. Ao contrário do que fez o historiador dos Annales ao situar a imobilidade da história de longa duração, segundo Georges Didi-Huberman, o verdadeiro problema está em pensar a formação compósita entre tempos breves e tempos longos (DIDI-HUBERMAN, 2017). Deste modo, torna-se possível entender a forma como em uma única imagem encontram-se diversas temporalidades, do passado e do presente, a partir dos componentes históricos e influências culturais que compõem o seu sentido. Uma imagem analisada através de seus *anacronismos*, segundo o autor, pode servir como exemplo da multiplicidade dos tempos sociais que carrega, pois “ela provavelmente nos

sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*].” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16).

No quadro analisado, os séculos XVI e XIX parecem quase misturar-se em seus significados, formas e contextos. São cerca de trezentos anos entre a vida e as representações artísticas de Catarina que se alinham na pintura.

Sobre Ângelo da Silva Romão, o pintor referido, não se sabe muita coisa. Há uma referência ao seu irmão na revista do SPHAN de 1947, Francisco da Silva Romão, neto de Manuel Ignácio da Costa, que o iniciou nas práticas de escultura e estatuária. Já sob orientação do retratista Olimpio Pereira da Mata, Francisco da Silva Romão teve duas obras consagradas: o retrato de D. Pedro II, exposto na Assembleia Provincial, e o retrato do General Conde dos Arcos, exposto na Praça do Comércio (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, 1947).

Na revista do SPHAN de 1947, fala-se sobre o estado das Belas Artes na Bahia, mais precisamente sobre o sentimento de artistas menos conhecidos no século XIX: “sem animação pública e nacional”, concentrado nas figuras de Antônio Joaquim Franco Velasco e José de Theoph, que costumavam se apresentar na Europa.

Pois na década de 1860, quando Ângelo Romão pintou “*Visão de Paraguaçu*”, o indianismo romântico fincava suas raízes na literatura de José de Alencar e na arte de Victor Meirelles, assim como na etnografia da geração gonçalvista e, posteriormente, na historiografia promovida por Capistrano de Abreu no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Neste sentido, a pintura de Paraguaçu produzida por Ângelo Romão (1866) é contemporânea à “*Iracema*” (1865), de Alencar, e “*Moema*” (1866), de Victor Meirelles. Mas vale destacar que a pintura de Romão não teve a mesma recepção que as obras consagradas de Alencar e Meirelles, no entanto, concebe a uma propensão na arte, na literatura e nas políticas imperiais na década de 1860 para se pensar a figura do indígena e, mais precisamente, das mulheres nativas em escala nacional.

No segundo capítulo do livro “*O Nascimento do Brasil*”, já citado, João Pacheco de Oliveira constata uma tradição imperial do Brasil em representar a morte do indígena, traço marcante dos autores financiados pelo Império para configurar uma narrativa romântica que explicasse o porquê os nativos americanos estarem presentes no mito da fundação nacional, mas desaparecem ao longo do tempo.

Apesar do movimento romântico indianista, o ex-voto de Catarina traz uma outra conotação para a morte da personagem, que vai além do paradigma racial reinante no século XIX. O quadro faz referência ao ano de 1582, possivelmente a data de morte de Catarina, relacionando-se ao cenário do sagrado milagre.

Na historiografia francesa, é reconhecido que os ex-votos desempenharam um sentido fundamental que está ligado à tradição da exaltação à morte. Não como uma forma de comemoração, mas como salienta Philippe Ariès: “Um observador malicioso poderia crer que o espetáculo dos mortos tornava os sobreviventes ainda mais felizes! Mas não era assim, devia haver aí tanta compaixão e saudades como alívio!” (ARIÈS, 1981, p. 304). Se levar-se em conta que as passagens pelos “sistemas de perigo” envolviam questões como doenças e problemas de saúde diversos, há de se considerar que à primeira vista, a ideia da passagem indica a cura do enfermo, quando na verdade o milagre representava a transição da vida para a morte. Ariès e Vovelle parecem concordar, portanto, que o ex-voto era um ponto de contato entre os sobreviventes (a família) e o sobrenatural (o falecido ou a falecida): “[...] o sobrenatural desceu sobre a terra, e sua principal manifestação é antes o milagre que a aparição.” (ARIÈS, 1981, p. 304). Philippe Ariès chega inclusive a afirmar que com o passar do tempo, na tradição europeia, os santos ocuparam um lugar figurativo em relação aos sujeitos em destaque na imagem.

Com efeito, deduz-se que Catarina e o milagre que envolveu a sua trajetória de vida até a morte, seus sonhos e a memória acerca dessa figura histórica, têm mais importância nas pinturas do que a aparição de Maria necessariamente dita. A escolha da personagem parece condizente com o momento intelectual e histórico que apontava o indianismo romântico como tendência na arte e na literatura, e os signos da pintura inferem ao catolicismo que, no caso de Ângelo Romão, não é necessariamente popular, mas envolve uma tradição de longa duração europeia e latino-americana concentrada na produção de ex-votos.

### **Post-mortem: a memória e o Museu Histórico Nacional**

Antes de fazer parte do Acervo do Museu Histórico Nacional, “Visão de Paraguaçu” compôs a coleção “*História do Arsenal da Torre do Castelo Garcia d’Ávila*”. A peça foi doada ao MHN no ano de 2014 durante a exposição “250 anos (1783-2013) ... De Salvador para o Rio de Janeiro”, e passou a ser exposta a partir de 2018 na seção *Oreretama* (do tupi, “nossa morada”).

Um dado importante que comprova o interesse artístico em reproduzir a pintura está no fato de que na assinatura de Ângelo Romão, no quadro, contém a palavra “Copia”. Algumas perguntas se fazem pertinentes: estaria a peça original guardada no Arsenal da Torre? Quando visitei o Castelo, em janeiro de 2018, ela não estava exposta. Há algum protótipo anterior à pintura de Ângelo da Silva Romão, uma interpretação antes do romantismo predominante na década de 1860? Houve, portanto, alguma tradição de pintores preocupados em representar especificamente os ex-votos, ou ainda mais precisamente, a imagem de Catarina? Por fim, haveria alguma ligação entre Ângelo da Silva Romão e Manoel Lopes Rodrigues, ou mesmo possíveis predecessores? Estas são perguntas que com certeza provocam o tema sobre a circulação dos ex-votos no Brasil, apesar de não haver pretensão em desenvolvê-las neste artigo. São hipóteses que não esgotam o tema, mostrando a relevância em se avançar no entendimento sobre as peças dos museus enquanto objetos da arte e documentos históricos, concomitantemente, responsáveis em produzir e reproduzir memória e sociabilidade.

Sobre o processo de patrimonialização da peça, que assume um reconhecimento histórico destacado ao fazer parte do Acervo do MHN, defendo a hipótese de que há o deslocamento valorativo enquanto pintura votiva, prática católica e popular. O ex-voto, nome que não aparece na legenda do quadro no Museu, dá lugar à personagem que, por sua vez, é indígena. Neste sentido, a figura de Catarina Paraguaçu ultrapassa a representação da sagrada morte para ser lembrada em seu *post-mortem* enquanto parte da História oficial narrada. O quadro foi colocado na primeira parede da sala, elucidada à memória da mulher tupinambá, que é rememorada e reinterpretada sob o protagonismo indígena. É uma tendência recente de alguns museus, por exemplo, utilizando o exemplo do Museu das Missões, no Rio Grande do Sul, Jean Baptista e Tony Boita constatarem esta empreitada em se revisar as reflexões históricas e museológicas em torno do protagonismo nativo.

[...] os avanços como aqueles propostos em Santiago do Chile em 1972, com conceitos como “museu integral” e “museu ação”, abriram brechas para a participação de distintas comunidades que não apenas a acadêmica ou as elites com espaços de memória. Nesse sentido, tornou-se possíveis as primeiras experiências de museus onde os indígenas ganharam participação, assim como uma séries de ações em museus convencionais que procuraram dar conta da presença dos povos originários da América. (BAPTISTA; BOITA, 2011, p. 268)



Michel Vovelle salienta que a passagem dos ex-votos do âmbito individual para o coletivo, quando eram expostos em capelas, alterava o sentido da obra. Já Philippe Ariès enfatiza a mudança de foco da exaltação ao santo para o culto pessoal, onde a entidade ocupa um lugar de coadjuvante frente aos sujeitos nas pinturas. Estes são exemplos do processo histórico que causa a mudança no sentido atribuído aos quadros pelas famílias e comunidades representadas. No caso deste artigo, entendo que quando passa a ser exposta no Museu Histórico Nacional, a pintura “*Visão de Paraguaçu*” assume um potencial em representar o catolicismo praticado pelos indígenas, as misturas étnicas e trocas culturais, atribuído a um movimento recente na reinterpretação sobre as coleções dos museus. Os ex-votos enquanto prática do catolicismo popular cedem o espaço valorativo à figura de Catarina, que assume o palco *Oreretama*.

Cabe aqui citar três considerações feitas por Lúcia Lippi de Oliveira sobre os museus em sua função de *espaços de memória*: 1 - ao ordenar e dar sentido aos conteúdos, o museu constrói uma narrativa própria; 2 - os objetos do museu passam por uma transformação simbólica, envolvendo a passagem de um sentido de obra de arte, relíquia ou artefato para representar um valor abstrato, como a nação, o trabalho, a cidade etc.; 3 - “Os museus são um espaço privilegiado de poder e memória.” (OLIVEIRA, 2008, p. 148).

Outro ponto de vista interessante está no artigo de Krzysztof Pomian (1984). O autor analisa o mobiliário funerário de povos da Idade dos Metais desde o período Neolítico, quando, segundo Pomian, nota-se o interesse de homens e mulheres em dispor da vida dos objetos como oferendas em troca da proteção dos mortos. Contudo, quando esse mobiliário funerário se torna parte de uma coleção pública e quando é disposto ao olhar de outros seres humanos, “às imagens é atribuído certo poder que as faz participar directamente do sagrado, pelo que representem não só os traços de uma pessoa, mas também a sua força activa” (POMIAN, 1984, p. 64). Segundo Pomian, as imagens representam habitantes de regiões distantes, atrelando a memória entre os doadores de oferendas do passado e os grupos que estavam envolvidos nos acontecimentos religiosos. Fala-se também sobre a capacidade dos escultores e pintores de uma época em produzir “obras extraordinárias”:

Destacando-se da massa de objectos comuns, as ofertas mais insólitas, bizarras, espetaculares, desafiam a curiosidade e a

imaginação dos visitantes e obrigam-nos a ir mais além do que aquilo que vêem, prologando o olhar pela escuta ou pela leitura. [...] Ainda que sejam intermediárias entre o mundo de cá e o mundo de baixo e o do além, entre o profano e o sagrado, as oferendas podem ser, no mundo profano, objectos que representam o longínquo, o oculto, o ausente. Noutros termos, são intermediários entre o espectador que as olha e o invisível de onde vêm. (POMIAN, 1984, p. 64)

O lúdico ocupa a função de satisfazer os interesses do espectador curioso que, segundo a argumentação do autor, é possibilitado enxergar aos “doadores do passado”, as pessoas e grupos que participaram no contexto da produção da oferenda, ou no caso deste artigo, na reprodução dos ex-votos. Acreditar que esta troca se encerra durante o processo de patrimonialização da peça é consequentemente acreditar que os sentidos são inertes e não se alteram com o passar do tempo, o que seria errôneo. Na verdade, o acesso ao mundo do invisível contido na produção dos ícones religiosos está imbuído no cruzamento entre o que se fala, se percebe, e aquilo que passa despercebido. (POMIAN, 1984, p. 68). São múltiplas linguagens contidas na imagem que se mostram úteis para a apreensão do tempo passado, mais do que na diferenciação entre o escrito e o visual, ou a radicalização entre tempos longos e tempos breves. (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Conclusivamente, situar a história de vida de Catarina Álvares tem a ver com trazer os significados que a personagem adquiriu nas ramificações de diferentes passados, retomados e apropriados, assim como o presente contido na intenção do protagonismo indígena. A mulher tupinambá do século XVI que alcança o século XIX não é mais a mesma, torna-se Catarina Paraguaçu. Para o pesquisador, o procedimento está em obter o ponto de intersecção entre as imagens de vida e morte de Catarina, acrescentado ao *post-mortem* que galvaniza a repercussão da memória e a sua adaptação em poesias, pinturas e monumentos. São diferentes tempos que se inter cruzam, diferentes influências pessoais e coletivas, representações do catolicismo, do romantismo e diferentes autorias, ressaltando protótipos, cópias, adaptações e trocas que corroboram o sentido e a importância da peça. O resultado deste artigo, portanto, reconhece Catarina Paraguaçu como personagem atrelada à história da arte brasileira, do catolicismo e, mais recentemente, sobre a exposição do Museu Histórico Nacional. Com efeito, o olhar dos historiadores e das historiadoras deve estar atento, e deve ser estimulado para o aparecimento de novas personagens e novas biografias na historiografia, assim como a reinterpretação de figuras

conhecidas, na medida em que a composição entre texto e imagem sirva para enriquecer as pesquisas históricas.

**Artigo recebido em 09 de março de 2021.**

**Aprovado para publicação em 10 de julho de 2021.**

## Referências

ABREU, Jean Luiz Neves. “Difusão, produção e consumo das imagens visuais: o caso dos ex-votos mineiros do século XVIII”. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 25, n.º 49, 2005, p. 197-214.

ALENCAR, José de. *Iracema* [1865]. São Paulo: FTD, 2011.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Os índios na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. “Os índios na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo”. In: *Revista História Hoje*, vol. 1, n.º 2, dez. 2012, p. 21-39.

ARIÈS, Philippe. “Os ex-votos”. In: *O homem diante da morte*, vol. 1. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. “O desafio nativo: a inclusão do protagonismo indígena no Museu das Missões e no Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo”. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro e BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). *Museus Nacionais e os desafios do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011.

BRAUDEL, Fernand. “A longa duração”. Publicação original na revista *Annales d’Histoire Économique et Sociale*, out./dez. 1958. Tradução de Ana Maria Almeida Camargo. In: *Revista de História*, n.º 62, ano XVI, abr.-jun. 1965, p. 261-294.

*Correio da Bahia*. “Missa lembra valor histórico da índia Catarina Paraguaçu”. Quarta-feira, 27 de janeiro de 1999. Salvador, Bahia. Disponível online em: <<http://www.casadatorre.org.br/19990127corrba.htm>>. Acesso em: 19 de janeiro de 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Abertura: a história da arte como disciplina anacrônica”. In: *Diante do Tempo, História da arte e anacronismo das imagens* [2000]. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 15-68.

EARLE, Rebecca. *The return of the native Indians and myth-making in Spanish America, 1810-1930*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2007.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural* [1937], 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

GARCIA, Elisa Frühauf. “As mulheres indígenas na formação do Brasil: historiografia, agências nativas e símbolos nacionais”. In: SANTOS, Georgina e GARCIA, Elisa (orgs.). *Mulheres do mundo Atlântico e condição feminina da época moderna à contemporaneidade*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, pp. 27-44.

GIRAUDO, Laura. “Entre rupturas y retornos: la nueva cuestión indígena en América Latina”. In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Cidadanía y derechos em América Latina: problaciones, estados y orden internacional*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales (Cuadernos y Debates), n.º 179, 2007, p. 7-57.

MATTOS, Yara. *Voto, ex-voto, promessa, milagre*. Texto de apoio ao Projeto “O museu vai à fábrica, a fábrica vai ao museu”. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1991.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia* [1781]. In: Fundação Biblioteca Nacional – Departamento Nacional do Livro. Disponível online no site da FBN.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA SAÚDE. *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional* (SPHAN), n.º 11, 1947. Disponível online no Acervo de Revistas do IPHAN.

MONTEIRO, John Manuel. “Entre o etnocídio e a etnogênese: identidades indígenas coloniais”. In: *Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo*. Tese apresentada ao Concurso de Livre Docência do Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2001, p. 53-78.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. “Códigos, símbolos e sinais: o caso dos ex-votos mexicanos”. In: *Extrapensa* (USP), 2017.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

OLIVEIRA-FILHO, João Pacheco de. *O Nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2016.

POMIAN, Krzysztof. “Colecção”. In: LE GOFF, Jacques (org.). *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

RODRIGUES, Fernando Matos. “Ex-votos da região de Arouca: um corpus mágico da religião popular, ou uma terapêutica contra o mal”. In: *Rurália: conjunto etnográfico de moldes*. Arouca (Portugal), 1990, p. 43-53.

VIANNA, Hélio. *Formação Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1935.

VOVELLE, Michel. “Os ex-votos do território marseelhês”. In: *Imagens e imaginários na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX* [1987]. São Paulo: Ática, 1997.