



## Revendando nós historiográficos: apontamentos sobre as esculturas de santos-amuletos do Vale do Paraíba e suas origens africanas

Joyce Farias

### Como citar:

FARIAS, J. Revendo nós historiográficos: apontamentos sobre as esculturas de santos-amuletos do Vale do Paraíba e suas origens africanas. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 202-229, jan.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8666566. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666566>.

**Imagem modificada:** Santo Antônio (nó-de-pinho). Esculturas em madeira (nó-de-pinho), séc. XIX. Escultura 1 (3,8 cm), Vale do Paraíba – SP; Escultura 2 (4,5 cm), Vale do Paraíba – SP; Escultura 3 (4,7 cm), Vale do Paraíba – SP; Escultura 4 (3,9 cm), Porto Feliz - SP; Escultura 5 (5,1 cm), Vale do Paraíba – SP. Fonte: Araujo, 2011: 98.

# Reverendo nós historiográficos: apontamentos sobre as esculturas de santos-amuletos do Vale do Paraíba e suas origens africanas

Reviewing historiographic knots: notes on the sculptures of saint-amulets from the Paraíba Valley and their African origins

Joyce Farias\*

## RESUMO

Este texto consiste em estabelecer uma leitura mais ampla e comparativa sobre as esculturas de cunho devocional denominadas “santos-amuletos”. Para isto, é proposta uma análise sobre a antologia crítica desenvolvida até os dias atuais sobre estes objetos, pautando os problemas epistemológicos que levaram estabelecer, em partes, uma historiografia equivocada, com interpretações acondicionadas em abordagens estereotipadas destas esculturas produzidas por africanos escravizados no século XIX, na região paulista do Vale do Paraíba (SP). Em contraponto, pesquisas sobre a influência cultural que o antigo reino do *Kongo* (região da África Central) teve sob as regiões circunvizinhas e na Europa, entre os séculos XVI e XIX, atestam as fronteiras que aproximam os nós-de-pinho com a tradição escultórica desenvolvida neste reino durante a implantação do catolicismo pelos portugueses e difundida pelos próprios monarcas do *Kongo*. Esse contexto histórico evidencia os resultados desses contatos culturais entre portugueses e os *bakongo* (bacongós), e, permitem traçar outra perspectiva historiográfica das pequenas esculturas de *santos-amuletos* encontradas no Brasil, possibilitando identificá-las dentro de um escopo cultural ampliado e significativo para o entendimento da circulação de um cânone estético.

## PALAVRAS-CHAVE

Decolonial. Santos-amuletos. Escultura. Africanos. Kongo. Território paulista.

## ABSTRACT

This text consists of establishing a broader and comparative reading on devotional sculptures called "saints-amulets". For this, it is proposed an analysis on the critical anthology developed to this day on these objects, guiding the epistemological problems that led to establish, in parts, a mistaken historiography, with interpretations packed in stereotyped approaches of these sculptures produced by Africans enslaved in the nineteenth century, in the region of São Paulo Valley Paraíba (SP). In counterpoint, research on the cultural influence that the ancient kingdom of Kongo (central African

region) had under the surrounding regions and in Europe, between the sixteenth and nineteenth centuries, attest to the borders that bring the pine knots closer to the sculptural tradition developed in this kingdom during the implantation of Catholicism by the Portuguese and disseminated by the monarchs of Kongo themselves. This historical context evidences the results of these cultural contacts between the Portuguese and the Bakongo and allows us to trace another historiographical perspective of the small sculptures of saints-amulets found in Brazil, making it possible to identify them within an expanded and significant cultural scope for understanding the circulation of an aesthetic canon.

**KEY WORDS**

Decolonial. Saints-amulets. Sculpture. Africans. Kongo. São Paulo territory.



FIG. 1. Povo Bakongo. República Democrática do Congo; República do Congo; Angola. Toni Malau/Santo Antônio. Pingente de latão fundido, séc. XVI - XIX. 10,2 cm de altura. Fonte: Kongo: Power and Majesty. Catálogo de exposição. Acervo digital. New York: Metropolitan Museum of Art, 2016.

Aqui temos uma escultura medindo dez centímetros de altura [fig. 1]. Esta pequenina peça fundida em latão apresenta uma espécie de argola na parte posterior, o que sugere tratar-se de um pingente. Este objeto é originário

de uma região da África Central que compreendia o reino do *Kongo*<sup>1</sup> (parte do que hoje é a República Democrática do Congo, da República do Congo e de Angola). A peça não possui uma datação precisa, foi encaixada em um longo intervalo periódico, do século XVII ao XIX. O período é condizente com um cenário de transformações culturais sofridas pelo antigo reino, em decorrência da aproximação com os portugueses a partir do final do século XV. Por isso, esta escultura é identificada como um dos resultados estéticos do contexto histórico do *Kongo*, à medida que o catolicismo foi penetrando neste reino africano. A imagem traz a representação de Santo Antônio, que no *Kongo* ficou conhecido como *Toni Malau*.

As informações apresentadas no parágrafo acima são a descrição de um objeto, que foram elaboradas a partir de referências catalográficas do Museu Metropolitano de Arte em Nova Iorque (Lamma, 2015).

O motivo de transpor a imagem de uma escultura como início desta leitura é que este texto tentará trazer algumas reflexões partindo da observação e comparação de imagens. Esta abordagem tem como objetivo refletir sobre como foi instituído o conhecimento sobre alguns objetos e o quanto isso reverbera no modo de apresentá-los e classificá-los. Essa pauta é o cerne de um debate que vem se ampliando no cenário contemporâneo sobre instituições de arte e o modo de exibir seus acervos.

O fato de museus de arte serem criticados pela reprodução de um cânone da arte ocidental não é novidade; tampouco é novidade a dificuldade destas instituições de romper com essas tradições que ressoam no modo de ver e exibir arte. Obviamente, não é uma discussão que perpassa apenas instituições de arte: ela também atravessa toda dimensão das instituições culturais do Ocidente. Justamente porque o contexto da formação destas instituições e o histórico da constituição de seus acervos foram definidos por uma ideologia de cultura dominante, de conceitos hegemônicos advindos de uma perspectiva ocidental (Rojas, Crespán, Trallero, 1979; Cocotle, 2019). Por isso, mesmo as instituições de acervos constituídas de conteúdo diverso em termos culturais apresentam seus objetos em narrativas mergulhadas

nesta concepção etnocêntrica.

No entanto, este texto não intenta dissecar tais debates numa esfera global, mas se propõe a apresentar um recorte dos resultados deste problema epistemológico focando museus da cidade de São Paulo (SP – Brasil), particularmente uma produção escultórica encontrada no território paulista. O estudo compreende a construção historiográfica desenvolvida das pequenas esculturas de origem africana que foram alcunhadas de *amuletos* ou *imagens de bolso* por Stanislaw Herstal em 1956, devido a seu peculiar aspecto, pois eram esculturas confeccionadas para serem carregadas ao corpo do devoto. Também conhecidas como *nó-de-pinho*, nomenclatura posterior à definição de Herstal, que foi atribuída por diletantes e colecionadores porque o material mais utilizado para confecção das peças era o *nó-de-pinho*, embora, algumas raras esculturas fossem também de osso animal e de chumbo. Todavia, por conta desta variedade de materiais, a nomenclatura *santos-amuletos* parece fazer jus à tipologia destas esculturas, por isso, no decurso deste texto esta será a denominação utilizada para referir-se à produção escultórica abordada.

Para tanto, destacam-se no contexto desta abordagem, o Museu de Arte Sacra de São Paulo e o Museu Afro Brasil, que possuem as mais significativas coleções públicas destas esculturas<sup>2</sup>. É certo que as abordagens feitas por estas instituições delinearam um modo de ver e exibir estes objetos, o que se difundiu no cenário acadêmico como o modo de interpretá-los.

Em ambos os museus, essas esculturas são nomeadas como “*nó-de-pinho*”, mas há diferenças nas interpretações das instituições. No Museu de Arte Sacra, elas são apresentadas como uma espécie de simbiose das paulistinhas com resquícios de tradições africanas; e no Museu Afro Brasil, as pequenas esculturas são interpretadas como uma tradução espontânea do catolicismo pelos africanos escravizados no Brasil, fazendo uma conexão com um conjunto de devoções de negros<sup>3</sup>. Para elucidar estas duas leituras, cabe explicar as definições de paulistinhas e devoções de negros.



FIG. 2. *São Benedito (Paulistinha)*. Escultura de barro cozido e policromado, séc. XIX. Altura: 13,5 cm. São Paulo. Coleção Particular. Fonte: Araujo, 2011: 99.

Na primeira imagem [fig. 2], vê-se uma paulistinha de São Benedito, feita de barro cozido e policromado, medindo aproximadamente treze centímetros de altura e datada como uma escultura do século XIX. As paulistinhas são uma produção escultórica de cunho privado, já bem definida na historiografia da arte religiosa de São Paulo. A maioria é feita de barro cozido e posteriormente policromado, porém, há identificação de paulistinhas feitas de madeira e gesso que também recebem o emprego de policromia. Essas esculturas são consideradas uma subcategoria da escultura religiosa de uso doméstico, constando que essas pequenas peças evoluíram para dimensões reduzidas. Na sua grande maioria, são esculturas perto dos quinze centímetros de altura; contudo, não há uma altura padrão.

Outra característica comum entre elas, que podemos examinar nesta peça, é a base (peanha), geralmente proeminente em relação à composição estrutural da escultura (Etzcel, 1971: 104-131).



FIG. 3. *Santo Antônio* (nó-de-pinho). Esculturas em madeira (nó-de-pinho), séc. XIX. Escultura 1 (3,8 cm), Vale do Paraíba - SP; Escultura 2 (4,5 cm), Vale do Paraíba - SP; Escultura 3 (4,7 cm), Vale do Paraíba - SP; Escultura 4 (3,9 cm), Porto Feliz - SP; Escultura 5 (5,1 cm), Vale do Paraíba - SP. Fonte: Araujo, 2011: 98.

Na segunda imagem [fig. 3], há esculturas de *santos-amuletos* feitas em nó-de-pinho, um material originário da árvore Araucária, uma

espécie abundante no século XIX nas regiões sul e sudeste do Brasil. O material também dá nome à escultura. Esta tipologia não é policromada, mas apresenta um aspecto de polimento no acabamento da escultura e as bases oscilam de tamanho, mas não chegam a ser tão proeminentes como no modelo da paulistinha. Como as paulistinhas, os *santos-amuletos* não apresentam uma altura padrão, variando entre três e quinze centímetros. Elas também são conhecidas como amuletos, por conta de ganchos de sustentação percebidos em algumas destas peças, para serem amarradas ao corpo. A datação destas peças não é tão precisa, apenas mencionada com uma produção do século XIX e majoritariamente procedente do Vale do Paraíba (SP), região onde a maioria destas esculturas foram recolhidas<sup>4</sup>.

A questão da ausência de policromia é uma característica que permite introduzir os argumentos de diferenciação entre os *santos-amuletos* e a escultura paulistinha de São Benedito [fig. 2], a partir da interpretação do Museu Afro Brasil sobre estas esculturas em relação às devoções de negros.

Partindo da representação desta escultura [fig. 2], a figura de São Benedito compõe um conjunto de devoções definidas para a catequese de negros. São eles, os santos pretos: os franciscanos São Benedito e Santo Antônio de Categeró (ou Noto); os carmelitas Santo Elesbão e Santa Efigênia; também as devoções marianas intituladas protetoras de escravizados, como Nossa Senhora do Rosário, das Mercês, do Terço, etc. No caso dos santos pretos, são santidades que apresentam uma retórica distinta, sendo a cor preta da tez destas figuras, um aspecto que foi elementar para o desenvolvimento da catequese. Neste caso, a policromia foi um artifício de assimilação essencial na retórica das devoções aos santos pretos.

De modo geral, este quadro de devoções possuía um discurso que envolvia a representatividade de figuras negras inseridas na Cristandade para servir de exemplo, ou ainda, criava-se a ideia de uma Igreja universalizada, conferindo às invocações marianas, o título de “Mãe e Protetora de todos”<sup>5</sup>, até mesmo de negros. Assim, os aspectos destas devoções não

se aproximam à devoção antoniana que é majoritária na produção dos *santos-amuletos*, porque esse repertório retórico não confere a Santo Antônio uma santidade que não foi utilizada para este propósito de conversão de negros (Farias, 2017).

Portanto, tanto a comparação formal com as paulistinhas como a dissonância do discurso retórico das devoções de negros revelam que as leituras destes dois museus reforçam o distanciamento entre essa produção de *santos-amuletos* com ambas as tentativas de enquadramento.

### **Colecionismo e o circuito de exposições: a construção de uma historiografia**

Sobre as esculturas de *santos-amuletos*, sabemos que foram produzidas inicialmente por africanos escravizados. Este é um consenso entre todos os estudos consultados sobre esta produção e se baseia nas informações apresentadas anteriormente: uma produção desenvolvida durante o século XIX e encontrada em todo o Vale do Paraíba<sup>6</sup>, lugar onde se concentraram as áreas de lavouras durante o regime escravista. Embora seja um recorte muito amplo, é um importante dado para outras formas de cercar as informações sobre essa produção.

Não há uma precisão sobre quando realmente estes objetos se tornaram fruto de curiosidade e investigação; porém, eles apareceram em coleções privadas muito antes de surgirem as primeiras publicações investigativas. Isso ainda compromete um pouco o diagnóstico da dimensão territorial relacionado a esta produção porque não sabemos com exatidão o percurso destas peças até chegarem aos acervos particulares.

Isso revela que a ressignificação que os *santos-amuletos* sofreram à medida em que começaram a ser recolhidos, entrando no trânsito do colecionismo privado de São Paulo. Esta fase compreende as décadas de

1930 a 1970, período em que se formaram as primeiras coleções privadas. Casos bem pontuais e cujos nomes podemos elencar como colecionadores são: Mário de Andrade, Luís Saia, Stanislaw Herstal e Eduardo Etzel. Todos, de alguma forma, também produziram material textual sobre as pequenas esculturas e que, compilados, definem a essência da historiografia dos *santos-amuletos* no Brasil. Este efeito, contribui para pensar no impacto da influência que a política do colecionismo teve para os textos que foram basilares na historiografia desta produção. Por isso, é importante ressaltar que cada colecionador mencionado advém de um contexto de discussões e desdobramentos acerca da ideia de uma recuperação da identidade paulista, assim, as pequenas esculturas foram apresentadas nos entremeios desses debates sobre a recuperação identitária de São Paulo. Ainda que os *santos-amuletos* fossem considerados, por vezes, como “arte menor”, eles simbolizavam parte deste anseio de definir uma historiografia que tentava abranger diferentes pilares da formação cultural paulista.

Assim, os primeiros indícios investigativos acerca das pequenas esculturas figuram na década de 1930, mais no sentido de identificação e catalogação, do que propriamente historiográfico. A publicação sobre a coleção Mário de Andrade, organizada por Marta Rossetti Batista (2004), traz algumas sinalizações do interesse de Andrade e Luís Saia pelas esculturas de *santos-amuletos*, pois ambos colecionaram diversos objetos relacionados à imaginária católica brasileira, entre eles, essas pequenas esculturas<sup>7</sup>:

Outros tipos de amuleto seriam reunidos por Mário de Andrade, ou trazidos por amigos. Entre estes, Luís Saia, no final dos anos 30 – segundo dados da exposição de 1950 –, recolhia em feira da Penha, São Paulo, os santos-miniaturas conhecidos como “nó-de-pinho” (Batista, 2004: 39-40).

A partir da década de 1950, surgem textos de pesquisadores que tentaram compreender o “fenômeno” desta produção, dando-lhe interpretações com certo procedimento metodológico. Essa antologia foi importante para um primeiro reconhecimento desta fatura artística no Brasil; contudo, perceberemos algumas limitações nas abordagens destes autores.

Destacamos a publicação *Imagens Religiosas do Brasil* (1956), do colecionador e artista polonês Stanislaw Herstal<sup>8</sup>. Segundo Costa (2007: 107), Herstal e sua esposa Helena eram artistas poloneses que imigraram para o Brasil em 1947. Logo em seguida, abriram uma loja de antiguidades em São Paulo e começaram a desenvolver ampla pesquisa sobre iconografia e arte religiosa brasileira, que resultou nos livros: *Imagens Religiosas do Brasil* (1956) e *D. Pedro – Estudo Iconográfico* (1972).

A publicação *Imagens Religiosas do Brasil* é, na verdade, uma espécie de catálogo que reuniu peças de diversas coleções particulares do casal Herstal e de seus amigos colecionadores. Por isso, trata-se de uma publicação pioneira na apresentação dos *santos-amuletos* (Herstal, 1956).



FIG. 4. Santo Antônio. Escultura de chumbo. Fonte: Herstal, 1955.

Herstal pouco escreveu sobre as esculturas; apesar disso, reconheceu a distinção destas peças em relação à imaginária apresentada na publicação. Mesmo que brevemente, o autor chamou atenção para os detalhes, como o peculiar aspecto de amuleto. Eram esculturas confeccionadas para serem carregadas junto ao corpo do devoto. Assim, Herstal alcunhou-as de “imagens de bolso” ou amuletos. Ainda é do material deste colecionador, que há um registro de uma escultura feita de chumbo [fig. 4]. Por se tratar da primeira publicação, é interessante como o autor considera que tanto a escultura feita de nó-de-pinho como a de chumbo possuem um mesmo cânone de representação, ou seja, fazem parte de uma mesma tipologia, apesar dos materiais diferentes. Esta intersecção feita por Herstal, deixa perguntas sobre a escolha destes materiais e o grau de conhecimento técnico que estes escultores tinham para elaborar peças com processos de produção tão distintos.

Outro relevante trabalho é a publicação *Imagens Religiosas de São Paulo* (1971) de Eduardo Etzel. Neste livro há o capítulo “Imagens em miniatura”, que foi dedicado às esculturas de *santos-amuletos*. A publicação em si, é um material indispensável sobre a produção de imagens religiosas no território paulista, com destaque para o Vale do Paraíba. O conteúdo é notável, pois o autor selecionou, comparou e analisou imagens antes nunca abordadas. Etzel também era um colecionador destas imagens e hoje é possível encontrá-las expostas no Museu de Arte Sacra de São Paulo, instituição para qual boa parte da coleção deste autor foi doada.

A discussão de Etzel concentra-se na ideia de que as pequenas esculturas são o resultado de um processo morfológico, que resultou na diminuição de tamanho das esculturas paulistinhas. Portanto, aqui há um entendimento de que essas peças, mesmo que tenham sido elaboradas por africanos, são interpretadas como substratos do que venha ser as paulistinhas, só que em escala reduzida. Ainda por esta percepção, Etzel deixa claro que as pequenas esculturas foram produzidas por sujeitos leigos

em relação aos cânones da escultura religiosa do catolicismo, chegando a classificá-las como uma produção desprovida de erudição (Etzel, 1971: 152.). Neste ponto, as esculturas de *santos-amuletos* são compreendidas a partir da perspectiva da tradição escultórica religiosa católica que existiu no território paulista. Todavia, elas são colocadas à margem desta mesma tradição, porque suas características formais se distanciam da fatura tradicionalmente de origem portuguesa ou luso-brasileira. Apesar disso, Etzel faz ressalvas sobre algumas diferenças entre os *santos-amuletos* e as paulistinhas, mencionando os aspectos formais que remetem a uma concepção de escultura africana; porém, faz isso de forma generalizada.

A dificuldade de interpelar esta produção por meio desses elementos formais revela que Etzel não conseguiu avançar no estudo desses indícios por conta de uma concepção de arte arraigada em um olhar eurocêntrico, concebendo uma leitura estereotipada dessas características formais que não se aproximavam das influências europeias absorvidas no território paulista. Isso o conduz para interpretações que pouco alcançam esses objetos enquanto produção artística, reduzindo-os ou acondicionando-os em categorias que pouco definem o que são esses objetos.

Outros textos que se consolidaram como referências sobre as esculturas de *santos-amuletos* concentram-se na pesquisa do arquiteto Carlos Lemos. Seus estudos trouxeram uma ampliação das reflexões levantadas por Etzel sobre o tema. Muitos dos textos de Lemos foram publicados em catálogos de diferentes museus de arte que expuseram as pequenas esculturas. Destacam-se os textos: “Imaginária dos escravos de São Paulo” (catálogo da exposição *A mão afro-brasileira*, Museu de Arte Moderna - SP, 1988) e “Índios e negros” (catálogo da exposição *A imaginária paulista*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000)<sup>9</sup>.

É importante ressaltar que, diferente dos textos desenvolvidos no contexto do colecionismo privado, os catálogos são espectros de grandes exposições que começaram a ocorrer a partir da década 1980, onde estas esculturas foram enredadas por um discurso de reinvidicação da

contribuição artística e cultural de africanos e afrodescendentes. Porém, ainda os textos da fase anterior seguiram como referências, criando alguns ecos entre o discurso reivindicatório e a historiografia enredada por uma perspectiva eurocêntrica.

Deste modo, Lemos fez apontamentos análogos aos de Etzel sobre as esculturas, mas reconheceu a escassez de informações para entender o sistema simbólico do qual emergiram. Com isto, Lemos colocou-as em outro patamar, que as distanciava, em certa medida, das paulistinhas. Este autor não chegou a associar os *santos-amuletos* às paulistinhas. Porém, cabe um comparativo para entender a interpretação feita sobre as pequenas esculturas.



FIG. 5. Santo Antônio. Escultura em nó-de-pinho. Detalhe do orifício nas costas. Séc. XIX. Acervo do Museu Afro Brasil. Fotografia da autora.

O argumento mais significativo sobre essa diferença é o modo devocional atrelado a elas. Já se sabia, desde Herstal, que essas esculturas eram utilizadas como amuletos, pois muitas possuíam pequenos orifícios ou ganchos de sustentação para serem amarradas ao corpo [fig. 5]. Etzel também observou este aspecto. Porém, Lemos tentou estender a análise do mesmo, explicando que estes orifícios ou ganchos serviam para prender os *santos-amuletos* a cordões que eram utilizados em volta da cintura ou do pescoço, ou, ainda resguardadas dentro de pequenos acessórios, tipo bolsas, que alguns escravizados utilizavam<sup>10</sup>. Embora as paulistinhas sejam esculturas consideravelmente pequenas, elas eram destinadas ao culto doméstico. Já nos *santos-amuletos*, esse caráter privado aparece mais restrito, entre o corpo do sujeito e o objeto. Por isso, Lemos afirmava que as pequeninas peças não eram objetos resultantes totalmente de uma imaginária católica paulista: eram também objetos associados aos resquícios das religiosidades africanas trazidas pelos escravizados (Lemos, 1988: 194).

Lemos também chegou a questionar a escolha do material relacionado ao território onde foram recolhidas e até mesmo a datação. São questionamentos que revelam a preocupação deste autor com os problemas epistemológicos desta produção:

Por que o nó-de-pinho e não outra madeira? Por causa da dificuldade de manuseio que o material oferece? Devido a sua resistência ou durabilidade? Devido à cor, que vai do castanho escuro ao quase negro? Por que sua produção talvez esteja circunscrita às zonas dos pinheirais? E como essas, muitas outras perguntas poderão ser formuladas e inclusive sobre épocas de produção. Seriam essas imagens anteriores ao café, já vindas do tempo do açúcar? (Lemos, 1988: 196).

É certo que o nó-de-pinho, enquanto material recorrente na fabricação das esculturas, foi crucial nas primeiras tentativas de investigação, ajudando a demarcar, parcialmente, um território em relação a esta produção. Como já foi informado, os nós-de-pinho são nódulos de um pinheiro brasileiro, presente nas regiões sul e sudoeste. Informação que corresponde ao lugar

de onde originou esta produção, região de áreas de lavouras mantidas pelo trabalho escravo no período do auge da economia do café no Vale do Paraíba (XIX)<sup>11</sup>. Cruzando esses dados, chega-se à população escravizada deste contexto, que a partir do final da primeira metade do século XIX era expressivamente africana.

Esta associação – material/território possibilitou pontuar o contexto histórico desta produção, relacionando a uma população escravizada de africanos e em um determinado período. Por outro lado, volta-se à incógnita das raras esculturas de osso e as de chumbo, que jamais foram investigadas e essa diversidade de material é um indício significativo de que esses escultores tinham uma formação que se constituía no conhecimento de diferentes suportes e técnicas de escultura.

Outro aspecto abordado por Lemos, mas de forma cambiante em seus dois textos mencionados, é o esquematismo da composição dessas peças. Em seu primeiro texto, de 1988, Lemos descarta que este esquematismo se deve a um cânone de representação. Já no texto de 2000, não há menção desta ideia, porém o autor reavalia as possíveis origens africanas desta produção. Todavia, não chega a aprofundar esta questão para justificar uma possível tradição escultórica, ficando a sensação de que esta pauta, no segundo texto, foi apenas para afirmar que essas esculturas possuem referências africanas, permanecendo sem respostas as especulações que o próprio autor levantou<sup>12</sup>.

Neste ponto, podemos retomar à observação das pequeninas esculturas. Ao contrário da imaginária paulista de origem luso-brasileira, que constitui sempre uma representação naturalista ou aproximada, os *santos-amuletos* apresentam uma simplificação das formas, resultando numa representação mais simbólica do que naturalista.

Considerando esta figuração, voltemos às observações dos elementos dos *santos-amuletos* [fig. 3]. Podemos notar que há solução compositiva para inserir nos braços do Santo Antônio o Menino Jesus e a cruz da outra mão, ou, apenas a cruz na altura do tórax. Praticamente esses elementos

foram gravados em alto-relevo sobre a forma corpórea do santo. Quase todas as peças estudadas pelos autores mencionados apresentam estas características, o que permite considerar que há um cânone estético que traduz uma concepção de representação muito específica. A repetição destes aspectos sugere que elas foram elaboradas com base em um modelo estabelecido de Santo Antônio.

Isso rechaça qualquer especulação de que esta produção foi uma manifestação intuitiva, generalizada e ingênua por parte dos africanos. Ou ainda, de que esta produção surgiu a partir de referências dos modelos de origem portuguesa ou luso-brasileira de Santo Antônio, pressupondo que os africanos tiveram acesso a estes modelos durante a convivência com as práticas do catolicismo aqui no Brasil. Porém, essas observações da forma são deduções sobre os africanos que produziram estas esculturas e nenhuma delas realmente desvela quem eram estes sujeitos. Chegando a concluir que todas as tentativas de interpretação apresentadas, até aqui, estabeleceram leituras que se encerram nesta questão da autoria, porque há um abismo de invisibilidade vinculado ao sujeito africano escravizado.

### **Outras perspectivas historiográficas: a questão diaspórica e a circulação de um cânone**

Não há dúvidas de que a escravidão negra é um dos capítulos mais turvos em termos de informações da Idade Moderna. Embora muitos estudos, de diferentes áreas do conhecimento, tenham descortinado dados que trouxeram à luz um pouco da dimensão histórica deste longo episódio, ainda há lacunas imensuráveis. Desse modo, a dimensão trágica deste capítulo também se reflete nas agruras que cercam a produção de *santos-amuletos*. Obviamente, a falta de informações não permite definir um pensamento crítico sobre essas peças – sobre quem as produziu e por

que foram produzidas? Nesta situação, o indivíduo escravizado não é visto por sua dimensão cultural e sim por sua condição social apagada pelo sistema de escravismo. Isto é, toda abordagem sobre os *santos-amuletos* reflete puramente o restrito conhecimento que há sobre os indivíduos que as produziram. Todavia, se os estudos mencionados não conseguiram alcançar a dimensão do conteúdo destas esculturas, pelo menos sinalizaram a dificuldade de interpretação. Ainda foram estas pesquisas que destacaram a situação propícia para este fenômeno no território paulista, relacionado à presença das novas levas de africanos no século XIX para as grandes áreas de lavouras.

De acordo com a historiadora Silvia Hunold Lara (2005: 25), a partir da década de 1980 no campo da História, pesquisas sobre a escravidão, com este caráter macroeconômico, começaram a dividir espaço de debate com estudos que visavam ao entendimento da experiência de escravizados. Isso incluía a identificação das diferentes etnias africanas, os meios de organização, as estratégias e a manutenção de culturas africanas, a constituição de novos grupos identitários estabelecidos no processo diaspórico, entre outras pautas que trouxeram novas perspectivas sobre o indivíduo escravizado<sup>13</sup>.

Este movimento, de novas historiografias, possibilitou considerar as pesquisas sobre a identificação das origens da população escravizada do Vale do Paraíba como um significativo elemento que possibilitava a relação com as práticas devocionais destes escravizados, tentando identificar, nessas atividades, a devoção antoniana. Considerando esta conexão de informações, ela surge como uma intersecção com o que foi analisado até este momento, possibilitando ampliar a leitura sobre as pequenas esculturas.

Em 1992, o texto “*Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil*” do historiador Robert Slenes reforça este aspecto, primando pela identificação dos grupos étnicos das novas levas de escravizados trasladados e que se estabeleceram na região paulista. Em maioria, africanos de origem bantu da África Central, mas de nações diversas. Slenes constata

que a tradição da devoção antoniana entre escravizados de origem bantu advinha de indivíduos das etnias da cultura *kongo*, especificamente o povo *Bakongo*, originário do antigo reino do Kongo (Slenes, 1992: 48-67).

O texto “Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro” de 2001, da historiadora Marina de Mello e Souza, aponta os *santos-amuletos* como objetos ressonantes deste contexto histórico do catolicismo do antigo reino do Kongo, localizado na região centro-africana e que possuía um histórico de conversão muito interligado com as disputas e interesses monárquicos em relação às políticas de comércio estabelecidas e iniciadas com Portugal a partir do século XV.

Os *santos-amuletos* são denominados, por esta pesquisadora, como objetos mágico-religiosos, sendo comparados em termos de uso e valores religiosos com as esculturas *minkisi*, uma categoria de escultura *bakongo* que eram utilizadas para proteção, num sentido mágico-religioso da cultura *kongo*<sup>14</sup>. Souza fundamenta esta aproximação à medida que apresenta um cenário complexo do histórico desta devoção católica entre os *bakongo*, pois a adoção por Santo Antônio e outras devoções católicas, surgem à medida que os preceitos do catolicismo começaram a penetrar nas religiões tradicionais das diferentes regiões da África Central, entre eles, o reino mencionado (Souza, 2001: 171-188).

Neste ponto, voltemos às imagens de *Toni Malau* [fig. 1] e as de *santos-amuletos* [fig. 3] apresentadas neste texto. A primeira, uma escultura *bakongo* e a segunda, a produção recolhida no território paulista. Nota-se as semelhanças através dos aspectos formais. A geometrização da forma é uma característica presente em ambas as peças. Na africana, ela está mais nítida devido ao processo de feitura do objeto, a fundição. Todos os detalhes foram preservados, percebe-se o tratamento de texturas na representação das vestes do santo, do Menino Jesus e os detalhes dos nós do cordão franciscano. O baixo relevo no núcleo da cruz, destaca este elemento na composição da escultura. Embora o tamanho miniatura, há rigor nos detalhes que define

um acabamento refinado desta peça em latão.

Nos *santos-amuletos*, os aspectos percebidos anteriormente por outros pesquisadores constata a semelhança com a escultura *bakongo*, como a composição da face, tendo o nariz como eixo da divisão simétrica dos demais elementos. Porém, a produção do território paulista, essas peças foram esculpidas, a cruz aparece em alto relevo, assim como o Menino Jesus. Não há evidências de tramas das vestes das figuras, mas há incisões que recriam a textura do cordão franciscano e a tonsura dos cabelos do santo. Não sabemos se esse detalhamento foi uma escolha para tratar apenas alguns elementos da representação, pois a dificuldade de esculpir em um nó de madeira, poderia exigir que a representação dos elementos pictóricos fosse repensada. Outra hipótese é que a falta de detalhes mais minuciosos poderia ser um efeito do desgaste que a madeira sofreu com o tempo.

Esta última especulação tem como argumento uma observação muito cogitada sobre o uso devocional de ambos os tipos de esculturas. Santo Antônio era uma santidade de proteção, de garantia da boa sorte, logo, seria coerente utilizar essas esculturas como amuletos ou pingentes, algo que poderia resultar no desgaste dos materiais (Slenes, 1992: 64-65). Complementando esta interpretação, outro costume relatado pelo historiador da arte Anísio Franco<sup>15</sup>, referente às pequenas *Toni Malau*, refere-se ao ato de esfregá-las ao corpo nas orações, durante os pedidos de proteção (Franco, 2010: 12).

Ainda que as esculturas de *Toni Malau* e as de *santos-amuletos* apresentem resultados diferentes devido seus suportes, constata-se que a produção no Brasil há uma forte permanência do cânone de representação da escultura *bakongo*. Por isso é plausível que a origem mais contundente das peças encontradas no Vale do Paraíba esteja atrelada a este enredo dos contatos culturais entre o antigo reino do *Kongo* e os portugueses.

Este é o argumento da historiadora da arte Cécile Fromont<sup>16</sup>, ao identificar os *santos-amuletos* como uma produção desenvolvida por indivíduos

originários da África Central:

A escolha da iconografia, a proporção do corpo, e o tratamento estilizado de características do santo, esculpidas em material duro, brilhante, ecoam as figuras santo do Kongo [...] os objetos brasileiros eram usados como pingentes ou adornos nas vestimentas, pertenciam às comunidades escravizadas cujos membros eram predominantemente da África central, e muitas vezes, em regiões sob a jurisdição do reino Kongo (Fromont, 2014: 291)<sup>17</sup>.

Para ilustrar resumidamente o que foi este encontro entre o *Kongo* e os portugueses, com base nos estudos de Fromont e equiparando com algumas referências dos estudos do historiador John Thornton (2004), podemos afirmar que quase uma década antes de Cristóvão Colombo chegar nas Américas, o explorador português Diogo Cão, em 1483, desembarcou na costa da atual Angola. Este episódio constituiu uma viragem na história mundial, originando intercâmbios significativos de visualidades e cultura material através do Atlântico.

Um pouco mais de um século depois, as aproximações tornaram esse repertório visual *bakongo* cristão mais complexo e foram destes desdobramentos que surgiram as esculturas de *Toni Malau*. Peças feitas de bronze ou latão, outras feitas de marfim e raras em terracota<sup>18</sup>, porém, todas de reduzidas dimensões e apresentando argolas ou ganchos de sustentação na parte posterior. As de *Toni Malau*, ou *Dontoni Malau*, foram as representações *bakongo* de Santo Antônio, um santo que no Kongo estava associado à boa fortuna, pois “*Malau*” é o plural de “*Lau*” que quer dizer “boa sorte” ou “êxito”. Essa tipologia de esculturas era uma espécie de amuleto usado como proteção contra os ataques dos inimigos ou simplesmente como intercessor para a sorte dos seus detentores. Eram também verdadeiras insígnias de determinadas castas, servindo de símbolo dos seus ofícios (Souza, 2001: 179; Franco, 2010: 12). Portanto, as *Toni Malau* são um dos resultados de uma conjuntura histórica entre portugueses e centro-africanos, que não está arrolada na questão da escravidão negra, e sim, na pauta da dialética dos

contatos culturais entre esses indivíduos, que permitiu estabelecer uma nova concepção de catolicismo.

Entretanto, para Fromont, o cristianismo no *Kongo* não foi um acontecimento particular da região centro-africana, mas um fenômeno que caminhou com a diáspora africana. Deste modo, a origem das esculturas de *santos-amuletos* está atrelada a este fluxo de circulação dos indivíduos oriundos desta região africana e que foram escravizados. Entre eles, vieram também escultores remanescentes de uma tradição escultórica específica, que foram responsáveis pela sobrevivência deste cânone no Brasil.

Mas, entre a criação do cânone da escultura *bakongo* e o processo de adaptação que resultou na produção de *santos-amuletos* há um arco temporal de dois séculos. Algo que não pode ser ignorado, porque este trânsito de tempo e espaço fez com que este cânone adquirisse outros sentidos em meio ao cenário de escravismo no Brasil. Noutras palavras, a assimetria entre os contextos históricos de cada uma dessas produções obriga a repensar não só as relações de paridades, mas principalmente as questões que as distanciam, como: Por que o nó-de-pinho se tornou o suporte preferencial na confecção destas esculturas? Este novo material teria significados simbólicos, além de técnicos? Como se deram as adaptações desta produção, em meio às limitações dadas aos escultores escravizados? Quais foram os efeitos do impacto que esta mudança teve no culto da devoção antoniana pelos *bakongo*?

Essas são algumas questões identificadas no conjunto dos textos analisados e que constituem a antologia crítica das esculturas de *santos-amuletos*. Para algumas perguntas talvez nunca haja respostas. Apesar disso, mesmo com lacunas e conflitos de interpretações, a análise e a aproximação destas investigações conduzem a outro grau de conhecimento, porque recuperam, mesmo de forma fragmentária a dimensão histórico-cultural das esculturas de *santos-amuletos* e deixam evidente que elas não estão conectadas com a produção de paulistinhas e que não são peças do acaso intuitivo de africanos. Não cabe mais considerá-las uma incógnita da

historiografia de arte religiosa de São Paulo.

Na verdade, elas são objetos que foram invisibilizados e estigmatizados, resultados que ressoam nas formas de apresentação dos museus mencionados no início deste texto. Percebe-se que todo este processo foi uma tentativa de classificação, com o objetivo de encaixá-las numa narrativa unilateral das origens da arte religiosa católica do território paulista. Por isso, quando essas esculturas são expostas, a reprodução dos equívocos não é uma ação ingênua, são resultados da manutenção desta história unilateral, que não permite trazer outras chaves de reflexões, outras perspectivas, outras histórias da arte do território estudado. Por isso, não parece ser suficiente apenas questionar a maneira com que esse discurso hegemônico enreda os *santos-amuletos* em sua historiografia, porque ele continua operando no modo dos museus de São Paulo verem e exibirem esses objetos.

É preciso reconhecer esta condição, entendendo que esse discurso é um mecanismo reverso a qualquer tentativa que vise a construção de novas leituras sobre estas peças. Os estudos que reconheceram e problematizaram a “autoria” como elemento basilar do entendimento destas esculturas, demonstraram como as lacunas podem ser parcialmente preenchidas, ampliando o campo investigativo. Por isso, é fundamental rever os aspectos ignorados, os indícios que não foram abordados por conta destas limitações, não só interpretativas, mas também epistemológicas. Esses problemas só reforçam a importância da interlocução que estas esculturas trazem, ao considerá-las como uma produção artística atrelada a um contexto afro-atlântico muito além do território paulista.

## Referências

AGUILAR, N. (org.) *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma*. Catálogo de exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. Catálogo de exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- ARAUJO, E. (org.). *Benedito das Flores e Antônio do Categeró*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro*. Catálogo de exposição. Pinacoteca de São Paulo: São Paulo, 1995.
- ARAUJO, R. et al. *A outra África: trabalho e religiosidade*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2020.
- BATISTA, M. R. (org.). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial de São Paulo, 2004.
- BATSÍKAMA, P. *O reino do Kongo e sua origem meridional*. Luanda: Universidade Editora, 2011.
- COCOTLE, B. C. *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*. In: MASP - Afterall: arte e descolonização, 2019. Disponível em <https://www.masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1soahKuQghS3VJ4D.pdf>. Acesso em: junho de 2021.
- COSTA, P. de F. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- ETZEL, E. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- FARIAS, J. *Niger sed formosus: a construção da imagem de São Benedito*. 2017. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - EFLHC, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: [https://ppg.historiadaarte.sites.unifesp.br/images/dissertacoes/2017/JOYCE\\_FARIAS\\_DE\\_OLIVEIRA\\_compressed.pdf](https://ppg.historiadaarte.sites.unifesp.br/images/dissertacoes/2017/JOYCE_FARIAS_DE_OLIVEIRA_compressed.pdf). Acesso em: maio de 2021.
- FRANCO, A. Santo António/Toni Malau. In: *Masterpieces: Pegadas dos portugueses no mundo*. ARPAP: Lisboa, 2010.
- FROMONT, C. *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill: The University of Carolina Press, 2014.
- HERSTAL, S. *Imagens religiosas do Brasil*. São Paulo: ed. do autor, 1956.
- LAMMA, A. (org.). *Kongo: Power and Majesty*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. /Yale University Press, 2015.
- LARA, S. H. Conectando historiografias: a escravidão africana e o Antigo Regime na América portuguesa. In: BICALHO, M. F.; FERLINI, V. L. A. (orgs.). *Modos de governar: Ideias e práticas políticas no Império português, séculos XVI a XIX*. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2005.
- LEMOS, C. A imaginária dos escravos de São Paulo. In: ARAUJO, E. (org.). *A mão*

*afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. Catálogo de exposição. São Paulo: Tenenge, 1988.

\_\_\_\_\_. Índios e negros. In: *A Imaginária Paulista*. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2000.

LUNA, F.V.; KLEIN, H. S. *Evolução da sociedade e economia escravista de São Paulo de 1750 a 1850*. São Paulo: EDUSP, 2005.

MACGAFFEY, W. *Kongo Culture: The conceptual challenge of the particular*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

MIGNOLO, W. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32 n. 94, 2017.

\_\_\_\_\_.; GÓMEZ, P. P. *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. Disponível em: <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>. Acesso em: abril de 2021.

PIRES, C. *Conversas ao pé do fogo*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1987.

ROJAS, R.; CRESPIÁN, J. L.; TRALLERO, M. *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

SAIA, L. Escultura popular de madeira. *Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n.18-19, p. 230-239, 2014.

SLENES, R.W. Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, São Paulo, v. 12, p. 48-67, 1992.

SOUZA, M. de M. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. *Tempo*, Niterói, v. 6, n. 11, p. 171-188, jul. 2001.

THOMPSON, R. F. *Flash of the spirit/Arte e filosofia africana e afro-americana*. Trad.: Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

THORNTON, J. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico (1400-1800)*. Trad.: Marisa Rocha Morta. Rio de Janeiro: Editora Campus / Elsevier, 2004.

## Notas

\* Pesquisadora do Museu Afro Brasil (São Paulo - SP) e doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (PPGHA / EFLCH- UNIFESP), com a pesquisa A sobrevivência de um cânone: as esculturas africanas de santos-amuletos no território paulista, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Brandão. E-mail: jo\_farias4@yahoo.com.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4888-6608>

1 “Kongo com “K” e não Congo com “C” é utilizado para distinguir a civilização do Kongo e o povo Bakongo da entidade colonial chamada Congo Belga (atualmente República Democrática do Congo) e da atual República do Congo (também conhecida como Congo-Brazzaville), que incluem numerosos povos

- não Kongo. Tradicionalmente a civilização *Kongo* abrange o moderno Baixo-Zaire (atualmente Congo Central) e os territórios vizinhos na moderna Cabinda, o Congo-Brazzaville, o Gabão e o norte de Angola. Os povos Punu (do Gabão), Teke (do Congo-Brazzaville), Suku e o Yaka (da área do rio Kwango, a leste na República Democrática do Congo) e alguns dos grupos étnicos do norte de Angola partilham conceitos culturais e religiosos fundamentais com o povo *Bakongo*” (Thompson, 2011:108).
- 2 Exposições: *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica* (MAM – SP, 1988), *Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário negro* (Pinacoteca de São Paulo, 1995), *A imaginária paulista: a arte sacra dos santos e escultores de São Paulo* (Pinacoteca de São Paulo, 1999), *Brasil 500 anos - Mostra do Redescobrimento* (Fundação Bienal de São Paulo, 2000), *Benedito das Flores e Antônio do Categeró* (Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2012), *A outra África* (Museu de Arte Sacra, 2019). Fazendo uma ressalva que a recente exposição *A outra África*, do curador Renato Araújo, ocorrida no Museu de Arte Sacra em 2019, não está relacionada com este modo de exibir as esculturas de nó-de-pinho.
  - 3 Especificamente os santos pretos: São Benedito, São Antônio de Categeró, Santa Efigênia e Santo Elesbão, e devoções marianas como Nossa Senhora do Rosário, das Mercês, do Amparo, do Terço, são algumas das mais populares entre a população negra escravizada.
  - 4 O catálogo onde se encontram estas peças informa que elas são do século XVIII. Apesar disso, não há dados que sustentem essa informação e a maioria dos estudos sobre os *santos-amuletos* descartam essa hipótese. Por isso, a legenda referente a este conjunto de esculturas apresenta o século XIX como datação. Sobre a região de origem destas esculturas, o Vale do Paraíba se destaca; porém, há peças que foram recolhidas em outras áreas do território paulista (Araujo, 2011: 98).
  - 5 A exemplo da retórica da obra de Padre Vieira no Sermão XIV (1633). VIEIRA, Pe. Antônio. Textos literários em meio eletrônico Sermão XIV (1633). In: Biblioteca Digital/Domínio Público. Universidade Federal de Santa Catarina. Edição de Referência, 1998. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=16412](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16412). Acesso em: maio de 2021.
  - 6 As fronteiras não são tão precisas quanto a produção no território, mas todas as esculturas presentes em acervos públicos e coleções privadas informam o Vale do Paraíba como local de procedência, mas é possível que haja outras regiões que possam redimensionar as fronteiras desta produção do território paulista.
  - 7 Mário de Andrade foi um ávido colecionador de imagens religiosas, sua extensa coleção foi perfilada pela pesquisadora Marta Rossetti Batista. Entre tantos objetos, há alguns exemplares destas pequenas esculturas. Embora o interesse de Andrade estivesse atrelado aos pares: iconográfico/religioso e técnico/estético, o olhar do colecionador foi englobando a questão dos costumes, da crença e das superstições populares, em outras palavras, o colecionador deixou claro que entendia esta produção como parte de um corpus maior que estava sob a insígnia de um “catolicismo popular brasileiro” (Batista, 2004: 24). Luís Saia também era um colecionador e seu interesse pela escultura dita “popular” pode ser conferido no livro *A escultura popular Brasileira* (1944) e posteriormente o texto *Escultura popular de madeira* (1974) e republicado pelo periódico eletrônico da Universidade de São Paulo. Neste último, Saia transcorre por questões epistemológicas para abordar as esculturas classificadas como “popular”, entre elas, as das esculturas de santos-amuletos (Saia, 2014: 230-239).
  - 8 Stanislaw Herstal também colaborou na organização da exposição *Imagens Religiosas Brasileiras* (1954), que foi curada por Eldino da Fonseca Brancante, a partir da catalogação de Herstal, e apresentava um amplo panorama da arte religiosa desde o período colonial. Todas as obras expostas vinham de

coleções particulares e, em sua maioria, pertenciam ao próprio Herstal, que as venderia nos anos seguintes. Essa mostra fazia parte das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, onde, ao mesmo tempo, se celebrava a modernidade na arquitetura do Parque Ibirapuera e na II Bienal, e se realizavam amplas exposições históricas realizadas pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (Costa, 2007:107).

- 9 A escolha dos dois textos teve intuito de comparar as observações feitas em períodos diferentes pelo autor, o que possibilitou entender a construção do seu pensamento sobre estas esculturas. Contudo, Carlos Lemos possui outros artigos que discorrem sobre este tema (Lemos, 1988: 192-197; Lemos, 2000: 115-122).
- 10 Essa explicação teve como base os estudos sobre os costumes paulistas feitos por Cornélio Pires no livro *Conversas ao Pé do Fogo*, publicado originalmente em 1921 (1987) e se aproxima muito da observação feita anteriormente por Stanislaw Herstal.
- 11 A pesquisa de Francisco Vidal Luna e Hebert Klein, *Evolução da Sociedade e Economia Escravista de São Paulo de 1750 a 1850* (2005), dá a dimensão o crescimento demográfico da população escravizada do século XVIII seguindo para o século XIX, sobretudo de origem africana com base no crescimento da economia cafeeira em São Paulo. Os estudos dos autores têm como base as fontes primárias, como compras de escravizados, inventários de fazendas, censos da população escravizada nas cidades da Província de São Paulo, entre outros tipos de fontes documentais que recuperam dados informativos sobre escravizados. Este material foi organizado a partir do cruzamento dos dados obtidos, fornecendo as configurações da população escravizada, por etnia, gênero e idade.
- 12 No texto “A imaginária dos escravos de São Paulo” de 1988, duas pautas são significativas sobre o esquematismo das esculturas abordado por Lemos. Primeiro, o autor comenta sobre a autoria. Lemos se baseia nos estudos de Cornélio Pires, em que este acreditava que estas esculturas eram feitas pelos próprios devotos, não existindo mestres santeiros nesta modalidade devocional, não havendo assim escolas, estilos de produção ou estilos definidos. Em seguida, o autor acredita que não há um cânone de representação entre elas, exemplificando com um comparativo com a diversidade da produção ex-votos (Lemos, 1988: 196). Contudo, anos depois, após a pesquisa de Robert Slenes sobre as populações africanas escravizadas da região Sudoeste durante o século XIX (1992), Carlos Lemos revisa e complementa esta pesquisa sobre as esculturas de *santos-amuletos*, destacando a aproximação que estas esculturas têm com uma produção escultórica de *minkisi*, proveniente do reino do *Kongo* e regiões vizinhas (Lemos, 2000: 115-122).
- 13 Essa mudança de perspectiva, no modo de conceber historiografias no campo da História, se contrapõe às referências estruturais oriundas da década de 1960, que sustentavam paradigmas nas historiografias sobre a escravidão que não alcançavam as esferas menores, as particularidades deste contexto histórico vivido pelos sujeitos. Essa contraposição trouxe reflexões que criticavam os modelos que abordavam estritamente aspectos macroeconômicos e a ênfase no caráter violento e inexorável da escravidão, pois, mesmo sem desejar, o resultado destas leituras era sempre alinhado à uma ótica senhorial que era, inevitavelmente, excludente (Lara, 2005: 21-25).
- 14 Esta conclusão da autora se baseia em diferentes pesquisadores sobre a produção de esculturas no Kongo cristão, mas destaca que essa aproximação com as nó-de-pinho foi feita por Robert Slenes no texto já mencionado, “Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil” (1992).
- 15 Anísio Franco é historiador da arte e conservador do Museu de Arte Antiga em Lisboa, instituição que possui algumas esculturas de *Toni Malau*.

- 16 Cécile Fromont é autora do livro *The Art of conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo* (2014). Trata-se de uma pesquisa ampla sobre a transformação do Kongo para um reino cristão, analisando este processo através da cultura visual e seus objetos.
- 17 “The choice of iconography, the proportion of the body, and the stylized treatment of the saint’s features, carved in the hard, shiny material, echo those of the saint figures of the Kongo [...] Brazilian objects used as pendants or altar outfits belonged from central Africa, and from within regions once under the purview of the Kongo Kingdom”. [Tradução nossa].
- 18 As esculturas de Santo Antônio no Kongo possuem diferentes tipologias, há aquelas produzidas para capelas e há as miniaturas. As de capelas eram de madeira de caráter mais naturalista. A tipologia de miniaturas é conferida aos pingentes, estas foram feitas de latão, bronze (alguns exemplares), marfim e também de terracota.

Artigo enviado em julho de 2021. Aprovado em novembro de 2021.