

O ESTRANGEIRISMO DAS PEQUENAS ESCULTURAS DE SANTOS-AMULETOS

THE FOREIGNNESS OF THE SMALL SCULPTURES OF SAINTS AMULETS

Resumen

Este artigo se propõe a apresentar os desafios de investigação sobre uma produção escultórica atribuída a africanos escravizados no Brasil no século XIX. Considerando africanos escravizados como sujeitos culturais, é possível propor outras formas de se entender estrangeirismo a partir desta produção de esculturas, mas reconhecendo que esta condição de “estrangeiro africano” é diferente de qualquer outro tipo de experiência estrangeira no Brasil.

Palabras clave

Africanos, Brasil, Escultura, Estrangeirismo.

Joyce Farias

Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, Brasil

Maestría en Historia del Arte por la Universidad Federal de São Paulo UNIFESP. Licenciatura en Educación Artística/Artes Plásticas (2006) y Especialización en Patrimonio, Memoria y Preservación Cultural (2012), ambas por la Universidad Santa Cecília. Investigadora del Museo Afro Brasil Emanuel Araujo, São Paulo - SP y estudiante de doctorado en Historia del Arte PPGHA/UNIFESP, proyecto La supervivencia de un canon: esculturas africanas de santos-amuletos en el territorio de São Paulo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 28/II/2024
Fecha de revisión: 21/III/2024
Fecha de aceptación: 22/III/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024

Abstract

This article aims to present the challenges of research into sculptural production attributed to enslaved Africans in Brazil in the 19th century. Considering enslaved Africans as cultural subjects, it is possible to consider other ways of understanding foreignness from this production of sculptures, but recognizing that this condition of “African foreigner” is different from other forms of foreignness in Brazil.

Key words

Africans, Brazil, Foreignness, Sculpture.

ORCID: 0000-0003-4888-6608

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0004>

O ESTRANGEIRISMO DAS PEQUENAS ESCULTURAS DE SANTOS-AMULETOS

1. A PRODUÇÃO DE SANTOS-AMULETOS

Constatamos em São Paulo que os negros escravos criaram o costume – e os caboclos que lhes sucederam continuaram-no – de fazer pequenas imagens de Santo Antônio em nó de pinho, raiz de arruda e osso. São produtos do sincretismo afro-católico, que estudamos recentemente. Dentre essas peças, a maioria é de valor folclórico, mas algumas, raras, são peças artísticas e revelam as qualidades de seu desconhecido criador¹.

Desde a década de 1930, estas pequenas esculturas foram recolhidas no território paulista do Vale do Paraíba. Não há uma precisão de quando realmente elas se tornaram fruto de curiosidade e investigação, porém, apareceram em coleções privadas muito antes de surgirem as primeiras publicações investigativas².

Este conjunto de esculturas não é tão conhecido ou explorado em estudos no campo da História da arte no Brasil. Além disso, não há documentos que corroboram a origem destas peças de forma tão precisa, os dados da tradição escultórica e dos locais exatos onde elas foram recolhidas, ainda são desconhecidos. Deste modo, as abordagens sobre as esculturas se basearam em



Fig. 1. Autoria não identificada. Santo Antônio. Segunda metade do século XIX. Escultura em nó-de-pinho, 3 cm. Museu de Antropologia de Jacareí, SP, Brasil. Copyright Museu de Antropologia de Jacareí.

suposições que tentaram definir algum entendimento plausível sobre a existência dessa produção na região do Vale do Paraíba.

Baseando-se na citação acima do colecionador e pesquisador Eduardo Etzel, esta produção apresenta como iconografia majoritária a representação de Santo Antônio, devoção católica e de origem portuguesa. As esculturas possuem dimensões modestas variando entre 3 e 15 centímetros e foram feitas de diferentes materiais, destacando-se o nó-de-pinho³ como o material mais recorrente em sua feitura. Por este motivo esta produção foi denominada como “nó-de-pinho”, mas também ficou conhecida como “santos de bolsos” ou “amuletos”, por conta de ganchos de sustentação presentes em algumas peças. Por estas características, neste texto será adotada a denominação de “santos-amuletos”, correspondendo assim a todas denominações da produção.

Que os santos-amuletos foram produzidos inicialmente por escravizados africanos é um consenso entre todos os estudos que constituíram sua historiografia. Visto que se trata de uma produção datada do século XIX e originária do território onde se concentrou um dos maiores polos de lavouras da economia cafeeira paulista sustentado pelo sistema de mão de obra escravizada de origem africana⁴.

Com base nesta breve apresentação dos santos-amuletos, podemos considerar três informações superficiais que foram pontuadas em sua historiografia: datação, região e autoria. Embora sejam dados flutuantes, são elementos que entrecruzados permitiram aos autores estabelecerem uma tentativa de historicização das esculturas.

Porém, foi é a especulação de autoria de onde convergiram a justificava de datação e contextualização dos santos-amuletos em determinado território. Apesar disso, a abordagem sobre a autoria é esvaziada de qualquer elemento identitário, apenas reforça a ideia homogênea de

africanos escravizados. Sendo assim, o indivíduo escravizado não foi visto por sua dimensão cultural, mas somente por sua condição historicamente reduzida pelo sistema de escravismo. Nestas condições, toda abordagem sobre os santos-amuletos que constituiu a leitura de uma produção de “esculturas dos escravos do Vale do Paraíba” reflete puramente o restrito conhecimento dos indivíduos que os produziram.

Seguindo esta argumentação, rever a questão da autoria é uma forma de recuperação da identidade dos escultores que produziram os santos-amuletos, permitindo esboçar outros caminhos para tecer informações que se contrapõem às leituras equivocadas que esta produção sofreu ao longo da construção de sua historiografia. Ficando mais evidente a necessidade de se perguntar: Quem eram esses escultores?

2. OS AFRICANOS: UM PROBLEMA SISTÊMICO E EPISTEMOLÓGICO NA CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO SOBRE O BRASIL

Para apresentar a produção de santos-amuletos como um exemplo pontual do problema de autoria de origem africana na construção de historiografias de arte no Brasil, é preciso considerar um deslocamento das ideias e conhecimento produzidos sobre os africanos apenas como escravizados. Com este afastamento é possível considerar outras formas de se entender africanos enquanto sujeitos culturais. Assim, tudo que foi produzido por africanos no Brasil é um canal possível para se falar de processos de estrangeirismo, mas reconhecendo que essa condição de “estrangeiro africano” é diferente de qualquer outro tipo de experiência estrangeira no Brasil.

O historiador Boris Fausto, no ensaio *Imigração: cortes e continuidades*⁵, aborda as experiências de imigrantes no Brasil a partir do período pós-abolição que impulsionou a entrada de estrangeiros no findar do século XIX. É importante frisar que o objeto de análise do autor, são sujeitos

de origens asiática e europeia, mas a explicação sobre a experiência de migrar de território, serve para qualquer grupo humano e em qualquer época. Pela perspectiva do autor, um estrangeiro é uma pessoa a qual não é um cidadão ou natural do país ou território para qual se deslocou, por isso, há de considerar: “[...] Em primeiro lugar, a imigração representa um profundo corte, com vários desdobramentos, no plano material e no plano do imaginário. O corte não é sinônimo de apagamento de uma fase passada, na vida individual, familiar ou de grupo, integrando-se pelo contrário ao presente, com muita força”⁶.

O termo estrangeiro provém da palavra francesa *étranger*, cuja origem é *étrange* (*estrange* até o século XII), por sua vez do latim *extranĕus* (estranho, de fora). Mas essa compreensão de estrangeiro, não parece caber na experiência dos diversos povos africanos traficados por mais de trezentos anos no Brasil.

Sendo assim, o estrangeirismo africano não se iguala ao colono português ou qualquer outro grupo de estrangeiros que se adaptaram ou passaram em território brasileiro durante a vigência da escravidão. Entende-se que os indivíduos ou grupos não escravizados podiam, até certo ponto, cultivar suas culturas através de seus objetos, crenças, estruturas sociais, entre outros elementos trazidos por eles, que revestiam, ilustravam e operavam a continuidade de repertórios culturais vindos de fora.

Por estes exemplos, o africano se encaixaria mais como um estrangeiro esvaziado, pelo menos numa tentativa proposital para adequar-se ao seu destino de exploração e serviência. Ainda cabe ressaltar que este “africano” é genérico, pode ser de qualquer lugar da África. Há de se entender que o processo da escravidão não permitia que africanos fossem compreendidos por suas diferenças culturais, a intenção sempre foi homogeneizar, identificá-los como negros ou escravos. E estes aspectos reverberaram na

forma de apresentar, abordar e classificar a presença da população africana no Brasil, consolidando historiografias que dificilmente alcançam elementos identitários por diferenças culturais entre os diversos povos africanos.

De acordo com a historiadora Sílvia Hunold Lara, a partir da década de 1980 no campo da História, pesquisas sobre a escravidão, com este caráter apresentado acima, começaram a dividir espaço de debate com estudos que visavam o 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 permitiram ampliar o entendimento sobre os grupos escravizados de origem africana no Brasil⁷.

Neste paradigma, as pesquisas de Robert Slenes, em especial o texto *Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil*⁸ e posteriormente a publicação *Na senzala, uma flor*⁹ de 1999, extrapolam as análises quantitativas das fontes demográficas da população escravizada e conduzem para uma releitura criteriosa dos relatos de viagem sobre escravizados. Cabe ressaltar que a publicação de 1999, o ponto de partida de discussões foi justamente a descrição feita pelo viajante francês Charles Ribeyrolles¹⁰, na qual ele afirmava que não haviam sinais de esperança ou de recordações entre os escravizados, negando-lhes qualquer ideia de grupo familiar entre estes indivíduos. Os estudos de Slenes propõem uma leitura que se opõe às interpretações como de Ribeyrolles, primando pela identificação dos grupos étnicos das novas levas de escravizados trasladados e que se estabeleceram na região do Vale do Paraíba. Em absoluto, africanos de origem bantu da África Central, mas de nações diversas. Foi também este autor que constatou a presente tradição da devoção antoniana entre escravizados de origem bantu, em particular dos grupos das etnias da cultura kongo.

Sobre o grupo específico de centro-africanos, na diáspora africana americana poderia muito bem ser denominado “ancestrais esquecidos”. A expressão mencionada foi dada pelo historiador belga Jan Vansina, argumentando que os centro-africanos foram os ancestrais esquecidos por excelência na genealogia das culturas na diáspora africana do “Novo Mundo”, pois a magnitude e ubiquidade de suas contribuições até agora têm sido minimizadas ou negligenciadas a ponto de se tornarem quase invisíveis. Ainda citando Vansina, o pesquisador ressalta que quase metade dos africanos que cruzaram o Atlântico durante toda a história da diáspora relacionada à escravidão moderna, vieram de regiões da África Central¹¹.

A emigração da África Central, mais do que qualquer outra, propiciou uma base comum, ou seja, uma herança cultural comum para os africanos em todas as comunidades das Américas, base essa que explica suas similaridades. Esses elementos comuns também impediram a emergência de culturas locais ou regionais nas Américas derivadas deste ou daquele grupo cultural específico da África Atlântica. Isso porque a maioria dos centro-africanos compartilhava uma cultura abrangente antes de chegar às Américas, ao contrário dos africanos ocidentais, divididos em vários grupos de culturas diferentes¹².

Por isso, esta perspectiva de investigação que recupera, mesmo que parcialmente, as identidades dos grupos étnicos que compuseram a população escravizada do Vale do Paraíba, permite estabelecer os aspectos ignorados como elementos possíveis de situar o estrangeirismo africano de forma mais heterogênea.

Outro texto que complementa o caminho trilhado por Slenes foi *Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro*¹³ da historiadora Marina de Mello e Souza. O artigo apresenta os santos-amuletos como objetos ressonantes deste contexto histórico do catolicismo no reino do Kongo. As “nó-de-pinho”, assim apresentadas por esta pesquisadora, são comparadas em termos de uso e valores religiosos com as escultu-

ras *minkisi*, uma categoria de escultura que era utilizada para proteção, num sentido mágico-religioso da cultura kongo. Souza fundamenta esta aproximação à medida em que apresenta um cenário complexo do histórico desta devoção católica entre os bakongo, pois a adoção de Santo Antônio surgiu à medida em que os preceitos do catolicismo começaram a penetrar na religião tradicional nas diferentes regiões da África Central, entre eles, o reino do Kongo.

Estas pesquisas são alguns dos exemplos desta mudança de abordagens nos estudos sobre a população escravizada de origem africana. Para além disso, os aspectos identificados das etnias africanas no Vale do Paraíba possibilitaram uma conexão ampla deste território.

3. AUTORIA EM DISPUTA: O QUE HERDAMOS DO KONGO?

O Kongo foi um reino convertido ao cristianismo no final do século XV pelos monarcas bakongo a partir do contato com portugueses, um processo que se desenvolveu entre os pensamentos religiosos e os sistemas visuais e políticos da região da África Central, Portugal e Roma. A transformação do reino do Kongo como cristão, originou intercâmbios culturais significativos aos bakongo (que neste processo histórico-cultural foram denominados “congoleses” pelos europeus) através do Atlântico. Este contexto não se trata da história de escravizados, esta é a história de um reino africano cristão envolvido no amplo comércio do território Atlântico.

Exemplificando um pouco a dimensão da atuação do Kongo cristão neste comércio, o episódio de 1643 sobre uma embaixada congoleza recebida por Maurício de Nassau no Recife, época da colonização holandesa nesta região do nordeste brasileiro. O relato foi descrito pelo holandês Gaspar Barléu¹⁴ e um conjunto de pinturas, antes atribuídas ao pintor, também holandês, Jasper Beck, se constituíram como documentos da pre-

sença da embaixada do Kongo, que personificam a circulação dos congoleses como diplomáticos no comércio ocidental de um sistema colonial disputado pelo Atlântico¹⁵.

Atualmente, esse conjunto de pinturas não possui identificação da autoria e pertence ao *Statens Museum for Kunst* (Galeria Nacional da Dinamarca)¹⁶. As pinturas são três retratos com identificação, do emissário congolês Dom Miguel de Castro e dos seus servos, Pedro Sunda e Diego Bemba. Este conjunto de retratos está relacionado com uma história notável das relações diplomáticas do Kongo no século XVII.

A roupa do emissário diplomático parece demonstrar os presentes de Nassau ao rei do Congo: um longo manto com enfeites de ouro e prata, um gibão de brocado e um chapéu negro de pele, um sabre com bainha ornada em prata e um talabarte de corado para sustentá-lo. A roupa com acabamento de renda barroca na gola pinta por Velásquez no retrato Juan de Pareja, embora mais rica, se assemelha estruturalmente às dos personagens da pintura de Rubens e deste Beckx. Uma comparação entre a roupa do modelo de Velásquez e os trajes enviados do rei do Congo permite certas observações. Roupa mais suntuosa e refinada se justifica no ajudante mouro do pintor espanhol então vivendo em Roma faustosa do barroco. Diferentemente daqueles que desempenhavam papéis ou status estereotipados ou estratificados na tradição europeia (rei mago ou servo), muitos negros individualizados¹⁷.

A historiadora da arte Cécile Fromont colabora para entender a inserção dos congoleses neste universo. Fromont defende a ideia de pensar na performance do reino do Kongo em um espaço de correlação, da possibilidade de analisar esses fenômenos de mudanças culturais, considerando as diferentes circunstâncias históricas e estratégias de interação deste reino para além das relações dialéticas com os portugueses, italianos e holandeses. O foco da autora valoriza os processos de transformação dos congoleses, a partir de sua produção artística, mas também de como se colocaram diante do estrangeirismo de origem europeia.

Mirar formas específicas de produção cultural, interrogar sua genealogia e as escolhas estéticas de seus autores nos permite levar em consideração os poderes transformadores contidos na escolha e na contingência, em contraste com a perspectiva teleológica corriqueira e sem agência das ideias de sincretismo ou aculturação. Além do mais o conceito evita que se caia na armadilha de se criar grupos genéricos, artificialmente erigidos como, por exemplo, “os europeus” ou “os africanos” como sinônimos de uma entidade única que não contém diferenças de classe, gênero, entre outras. Pelo contrário, ele joga luz e leva em consideração apenas os traços relevantes de cada grupo requisitado a participar e colocado em ação no processo de mudança¹⁸.

Por este viés, é interessante de se pensar no protagonismo dos congoleses mediante as transformações de um território em disputas constantes que envolviam economia, religião e política. Desta forma, a atuação deste reino era muito original, mesmo na incorporação de elementos culturais de origem europeia, o Kongo foi capaz de ressignificar símbolos, dar nova forma e outra retórica a partir de sua própria ideia de ser cristão. Entretanto, essa experiência não foi um acontecimento isolado, trata-se de um processo de transformação que ultrapassou fronteiras circunvizinhas do Kongo na região da África Central e também caminhou com a diáspora centro-africana no contexto da escravidão.

Voltando aos santos-amuletos, isso implica repensar os processos diaspóricos correlacionados à esta produção como remanescente de uma complexa cultura visual e simbólica que caminhou do Kongo ao Vale do Paraíba no Brasil.

Sendo assim, a encruzilhada paradoxal entre a história do antigo reino do Kongo cristão e a história da experiência da escravidão de congoleses no Vale do Paraíba, podem explicar ou revisar o conhecimento sobre essas pequenas esculturas de santos-amuletos?

A questão não possui uma resposta tão fácil e objetiva, mas evidencia que a experiência dias-

pórica para africanos escravizados é uma seara de indícios inconclusivos ou intocáveis e as abordagens que teceram a historiografia dessas esculturas não foi capaz de promover um olhar mais crítico sobre elas, ainda mais quando se tratam de abordagens no campo da História da arte.

A historiadora da arte, Anne Lafont reflete sobre as abordagens historiográficas que atravessam essa questão, ao mencionar que o problema da História da arte é que ninguém morre mais. Obviamente uma afirmativa contida de ironia e reflexão, trazendo conscientemente a constatação no estado atual dos estudos deste campo científico, ao apontar a falta de análises mais críticas sobre a aplicação e escolha de métodos na elaboração de historiografias de obras que carregam essas questões de potencializam debates sobre a compreensão do negro, do africano no Ocidente. E Lafont continua:

A história da arte pode trazer à tona certo encantamento beato, listagens de obras-primas que só são consideradas assim se for possível abstrair toda a realidade social de seus contextos, mesmo na litania museística da pintura religiosa, cuja iconografia repousa sobre a crueldade e o horror dos suplícios inflidos aos mártires cristãos. Entretanto, na entrevista que concedeu à revista *Espirit*, Claire Barbillon, historiadora da escultura e diretora da arte formalista, ou seja, que limite sua análise dos fenômenos artísticos a questões plásticas ou de história das formas. A disciplina, impulsionada pela nova geração, se desviou dessa tendência em favor de questões mais políticas da produção de arte. Aliás, os métodos das ciências sociais começam a penetrar de forma sistêmica na investigação patrimonial¹⁹.

Esta perspectiva apresentada por Lafont, pode ajudar a problematizar a investigação das esculturas de santos-amuletos, porque desafia o processo de pesquisa por duas vias. A primeira se refere a lançar mão de uma análise formalista,

algo desenvolvido em todos os estudos que constituíram a historiografia desta produção. Todos os textos se apoiaram nos aspectos formais para apresentar as esculturas como uma espécie de “fenômeno” ocorrido em consonância às experiências de um sincretismo entre culturas africanas e o catolicismo.

Evidentemente, seguir os mesmos caminhos da historiografia consolidada das pequenas esculturas, coloca em questionamento se seria suficiente olhar para esses objetos apenas pelas formas. Por outro lado, o que sobra de material investigativo para nortear essa produção?

Esta última questão é a segunda via problematizadora. Se atualmente a tendência da disciplina de História da arte são abordagens mais políticas sobre produções, como recuperar essas esculturas, na tentativa de construir conhecimento, em um cenário contínuo de apagamentos e negligências sobre a presença africana no Brasil?

Tecendo alguns caminhos para refletir sobre as duas vias acionadas por Lafont, o primeiro passo é reconhecer que os apontamentos mencionados sobre a aproximação dos santos-amuletos com a produção de pingentes do antigo do Kongo não encerra o problema da falta de informações.

No artigo *Reverendo nós historiográficos: apontamentos sobre as esculturas de santos-amuletos do Vale do Paraíba e suas origens africanas*²⁰, a problemática da similaridade entre as produções. Primeiro, porque as peças do Kongo são pingentes produzidos em um contexto muito diferente dos santos-amuletos encontrados no Vale do Paraíba. Assim, entre uma e outra, existe a diáspora africana, não apenas como um recorte histórico, mas como uma transformação cultural. Ou seja, por mais que haja uma compreensão da sobrevivência de um cânone do antigo Kongo nas peças encontradas no Brasil, a diáspora de centro-africanos modificou a produção similar à

do Kongo. Porém, essa diferença é totalmente ignorada na historiografia constituída pelos antigos colecionadores, o que reforça a falsa ideia de origem africana imprecisa. Em outras palavras, a complexidade que envolve a identificação de autoria atravessada pela diáspora, torna impossível desconsiderar que a similaridade entre as produções do Kongo e do Vale do Paraíba não anula o espaço-tempo que também as separam.

Todavia, diante dos debates contemporâneos que vêm colocando pautas de reparação ou de dissoluções do pensamento colonial, reiteram a necessidade de uma revisão das percepções estabelecidas sobre a presença ignorada ou apagada das experiências afro diaspóricas que moldaram, em muitos casos, a produção artística na história do Brasil. Isso não significa que estamos falando apenas de produtores, mas de uma presença africana que permitiu conceber diferentes formas de produção artística, seja no processo de produção e nas visualidades que há no Brasil.

Por este parâmetro, se um cânone bakongo (ou congolês) sobreviveu se adaptando ao contexto da escravidão, é a partir desta experiência de sobrevivência que se permite afirmar que as esculturas do Vale não são iguais aos pingentes do antigo Kongo. Há similaridade reconhecida através de análises formais, porém, as adaptações reforçam o potencial criativo da sobrevivência deste cânone pelos escultores dessas peças. A escolha de novos materiais, exigiram estudos e experimentações no

processo de feitura desses pequenos amuletos. Parece-nos surreal tentar entender um processo criativo em meio um estado de exploração física e emocional de indivíduos, mas os santos-amuletos existem, o que atesta a sobrevivência, mas ainda não compreendida

Por fim, esta investigação se apoia em problematizar a ausência de conhecimento das pessoas que produziram tais esculturas no Vale do Paraíba, rastreando os indícios que elas deixaram. Indícios não são necessariamente documentos ou imagens datadas, são fragmentos de informações que nem sempre são capazes de solucionar apagamentos. Mas é importante reconhecer que a fragmentação é um aspecto sintomático do percurso histórico de africanos nas Américas. Então, essa condição de apagamento, de falta de informações, de silêncio ou de vazio, precisa ser conscientemente considerada como elemento norteador de questionamentos sobre aquilo que não se alcança enquanto conhecimento científico sobre os africanos no Brasil. De forma alguma se trata de uma justificativa para lidar com a escassez de dados, pelo contrário, o apagamento que gera a falta de conhecimento sobre as culturas de grupos de africanos é uma estratégia na tentativa de elaborar uma historiografia, a qual necessita se afastar das conclusões homogêneas sobre estes indivíduos e, assim, conseguir fornecer outra forma de olhar para as produções artísticas associadas às sobrevivências de culturas africanas.

NOTAS

¹ ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra Popular brasileira: conceito, exemplo e evolução*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1975, pág. 135.

² A construção da historiografia dos santos-amuletos foi desenvolvida majoritariamente pelos próprios colecionadores destas peças. Com destaque para Luís Saia no texto *Escultura popular de madeira* de 1974, porém, desde a década 1930 trocava informações com Mário de Andrade sobre essas pequenas esculturas e ambos tinham interesse em adquiri-las. Duas décadas depois, a publicação *Imagens Religiosas do Brasil* (1956) do colecionador e artista polonês Stanislaw Herstal, foi uma publicação pioneira na apresentação das esculturas de santos-amuletos. Posteriormente, na década de 1970, Eduardo Etzel publicou várias de suas pesquisas sobre a produção artística religiosa do território paulista. A publicação *Imagens Religiosas de São Paulo* (1971), há um capítulo 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. Os estudos significativos mais recentes concentram-se na pesquisa do arquiteto Carlos Lemos, os quais trouxeram uma ampliação das reflexões levantadas por Etzel sobre este tema. Muitos dos textos de Lemos foram

publicados em catálogos de diferentes museus de arte que realizaram exposições apresentando as pequenas esculturas do Vale do Paraíba. Destacam-se os textos de sua autoria, *Imaginária dos escravos de São Paulo*, do catálogo da exposição *A mão afro-brasileira: significados da contribuição artística e histórica no Brasil* (1988), ocorrida no Museu de Arte Moderna. E o texto *Índios e negros, do catálogo da exposição A Imaginária Paulista* (2000), ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esta antologia foi importante para um primeiro reconhecimento desta fatura artística no Brasil, contudo, ainda persistiram alguns vícios de interpretação, que elevam o nível dos riscos de leituras equivocadas sobre estes objetos. FARIAS, Joyce. “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), 1 (2022), págs. 202-229. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666566>. [Data de acesso: 12/08/2023].

³ Nó-de-pinho é um material originário da árvore Araucária, uma espécie abundante no século XIX nas regiões sul e sudeste do Brasil.

⁴ FARIAS, Joyce. “A Devoção Antoniana do Kongo no Brasil: um indício da ideia de uma nação africana cristã”. In: *Imagem: Revista de História da Arte* (Guarulhos), 1 (2023), págs. 200-216. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/15106/10715>. [Data de acesso: 18/09/2023].

⁵ FAUSTO, Boris. “Imigração: corte e continuidades”. In: SCHAWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, págs. 13-61.

⁶ *Ibidem*, pág. 14.

⁷ HUNOLD LARA, Silva. “Conectando historiografias: a escravidão africana e o Antigo Regime na América portuguesa”. In: BICALHO, María Fernanda y FERLINI, Vera Lucía A. (Orgs.). *Modos de governar: Ideias e práticas políticas no Império português, séculos XVI a XIX*. São Paulo: Alameda, 2005, pág. 25.

⁸ SLENES, Robert.W. “Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil”. *Revista USP* (São Paulo), 12 (1992), págs. 48-67.

⁹ SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil Sudeste, século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

¹⁰ Charles Ribeyrolles foi um jornalista e político francês exilado por Napoleão III, viajando para o Brasil em 1858. Suas anotações sobre o Brasil foram publicadas no livro *Brasil Pitoresco*, publicado originalmente em 1859, pela Tipografia Nacional.

¹¹ VANZINA, Jan. “Prefácio”. In: HEYWOOD, Linda. (Org.). *Diáspora Negra no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008, págs. 7-9. Esta afirmação pode ser mais bem pontuada em dados demográficos por outros historiadores como de GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico (1400-1800)*. Rio de Janeiro: Editora Campus / Elsevier, 2004. HEYWOOD, Linda. (Org.). *Diáspora Negra no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008. E ainda poderiam ser mencionados inúmeros historiadores que se dedicaram a tratar desta linha de investigação sobre o tráfico de africanos pelo mundo. Deste modo, estas grandes referências conduziram à percepção do tamanho do apagamento demográfico dos centro-africanos na história da escravidão negra no Brasil.

¹² VANZINA, Jan. “Prefácio...”. Op. cit., pág. 9.

¹³ SOUZA, Marina. de Mello. “Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro”. In: *Tempo* (Niterói), 11 (2001), págs. 171-188. Disponível em: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg11-12.pdf. [Data de acesso: 15/09/2023].

¹⁴ Ou, em latim, Caspar Barlaeus (1584-1648) foi teólogo, humanista, poeta, historiador holandês, presente no Brasil durante a ocupação holandesa administrada por Maurício de Nassau. O relato mencionado é a publicação *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* de 1647.

¹⁵ Nessa ocasião, Maurício de Nassau recebeu os emissários diplomáticos da monarquia congoleza, que alimentavam disputas em Angola, então sob o domínio da Companhia das Índias. HERKENHOFF, Paulo. “Representações de negros nas Índias Ocidentais”. In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *O Brasil e os holandeses – 1630-1654*. São Paulo: Sextante, 1999, págs. 122-159. HERSTAL, Stanislaw. *Imagens Religiosas do Brasil*. São Paulo: ed. do autor, 1956, pág. 142.

¹⁶ Em 1636, os Países Baixos nomearam o conde Johan Maurits de Nassau-Siegen (Maurício de Nassau) como governador do Brasil Holandês, onde serviu até 1643. A diplomacia e os laços comerciais entre a África e o Brasil Holandês tornaram-se fortes durante este período. Ver PEDERSEN, Eva de La Fuente. “Pedro Sunda, Diego Bemba and Dom Miguel de Castro. Three portraits telling a remarkable story of diplomacy and colonial history in the 17th century”. *Blog/Statens Museum for Kunst* (Copenhague), 2021. Disponível em: <https://www.europeana.eu/en/blog/pedro-sunda-diego-bemba-and-dom-miguel-de-castro>. [Data de acesso: 12/08/2023].

¹⁶ Fazem parte da coleção do *Museum for Kunst* desde 1654.

¹⁷ PEDERSEN, Eva de la Fuente. “Pedro Sunda, Diego Bemba...”. Op. cit.

¹⁸ FROMONT, Cécile. “Tecido estrangeiro, hábitos locais: indumentária, insígnias Reais e a arte da conversão no início da Era Moderna do Reino do Congo”. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material* (São Paulo), 25 (2017), pág. 37. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n02d01-2>. [Data de acesso: 15/09/2023].

¹⁹ LAFONT, Anne. *A arte dos mundos negros: História, Teoria, Crítica*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023, pág.173.

²⁰ FARIAS, Joyce. “A Devoção Antoniana...”. Op. cit.