



## **Salve Santos Negros: curadoria, temporalidades e arte colonial** *Salve Santos Negros: Curatorship, Temporalities and Colonial Art*

---

**Emerson Dionisio Gomes de Oliveira**

ORCID: 0000-0002-3705-1667  
Universidade de Brasília, UNB, Brasil.

### **Resumo**

Este artigo examina as dimensões narrativas e os regimes temporais perceptíveis na exposição Salve Santos Negros, com curadoria compartilhada do Rinaldo Pereira dos Santos e Dió Diniz, e realizada pelo Museu de Arte Sacra de Pernambuco, entre 2018 e 2019. Tal exposição nos oferece a oportunidade de conhecer operadores da prática curatorial que ativam preceitos e relações étnico-raciais, artísticos e históricos importantes para calcular e narrar o passado em espaços museológicos. Elegemos um aspecto crucial da curadoria: sua capacidade de tencionar regimes de historicidade distintos num processo com ênfase nas narrativas históricas voltadas para a arte colonial, arte europeia dos seiscentos e a arte contemporânea.

### **Palavras-chave**

Exposição. Arte sacra. Curadoria. Regimes de Historicidade. Albert Eckhout.

### **Abstract**

*This article examines the narrative dimensions and the perceived temporal regimes in the Salve Santos Negros exhibition, with shared curatorship by Rinaldo Pereira dos Santos and Dió Diniz, and held by the Museum of Sacred Art of Pernambuco, between 2018 and 2019. This exhibition offers us the opportunity to meet operators of curatorial practice that activate important ethnic-racial, artistic and historical precepts and relations to calculate and narrate the past in museum spaces. We chose a crucial aspect of curation: its ability to intend distinct historicity regimes in a process that emphasizes historical narratives focused on colonial art, European art of the seventeenth century and contemporary art.*

### **Keywords**

*Exhibition. Sacred Art. Curatorship. Regimes of historicity. Albert Eckhout.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

**Figura 1:** São Benedito das Flores (Rosas), madeira policromada, séc. XVIII. Procedência: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Olinda. Museu de Arte Sacra de Pernambuco, Olinda. Fotografia do autor.

Elegante, traços europeus e pele negra, *são Benedito das Flores* (ou *das rosas*) representa a cordialidade e a bondade. O traje franciscano capucho da Ordem Terceira é marcado pelas dobraduras e grafitos dourados frequentes na imaginária colonial, especialmente no litoral nordestino do século XVIII. Pés descalços explicitam a origem humilde. Na mão esquerda um buquê de flores, geralmente rosas, e na direita um pano branco dobrado, que alude a sua iconografia mais conhecida (*São Benedito e o Menino Jesus*). De matriz luso-brasileira, a representação inspira-se em narrativas populares, cuja história, comum a outros santos conhecidos, apresenta uma das tentativas de Benedito levar alimentos do monastério, onde trabalhava como cozinheiro, para os pobres da cidade; descoberto, um milagre transforma a comida em flores e o santo escapa da punição. Cozinheiro, analfabeto e negro são três

características recorrentes na apresentação do santo. Não deixa de ser inquietante a força da devoção popular por um clérigo de origem africana nascido na Sicília no século XVI e canonizado apenas em 1807. Antes de ser oficialmente santo, o franciscano *são Benedito* já era um dos “santos” mais cultuados do Brasil. Era em muitas comunidades afrodescendentes a expressão de um modelo de espiritualidade e vida cristãs. Na última década, exposições, curadores e instituições raramente dispensam suas benções e sua presença em projetos dedicados à produção colonial.

Tradicionalmente quando associamos ativismo e curadoria no ambiente das artes visuais somos levados a pensar em processos colaborativos, cujos projetos poéticos agregam-se às agendas políticas que oscilam entre questões de gênero e outras políticas afetivas, questões étnico-raciais, políticas sociais voltadas às minorias e às comunidades marginalizadas, até a preservação do meio ambiente, entre tantos assuntos urgentes. Da mesma forma, a curadoria como ativismo nos parece mais próxima da arte contemporânea, vinculada ou não às “instituições experimentais” (MARZIALE, 2019). Muito menos frequente, nos parece, associar a curadoria ativista à arte colonial brasileira. Menos, ainda, é percebê-la num tradicional museu de arte religiosa cristã. Ou, mesmo, na iconografia de um santo mediterrâneo. O presente texto busca debater justamente como é possível uma ação ativista num ambiente museológico tradicional,

1- O culto de São Benedito aporta no Brasil depois de se estabelecer em Portugal e na África e está associado a devoção de Nossa Senhora do Rosário, que por sua vez é mediada pelos dominicanos no século XVI (MELLO E SOUZA, 2002). Fortemente marcada pela religiosidade popular, o culto do santo toma conotações regionais e processos sincréticos em comunidades distintas na América Latina (FIUME, 2009).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

diante de modelos narrativos convencionais da história da arte e das políticas patrimoniais. *Salve Santos Negros*, exposição sob curadoria compartilhada entre Padre Rinaldo Pereira dos Santos e Dió Diniz, realizada pelo Museu de Arte Sacra de Pernambuco, entre 2018 e 2019, nos oferece a oportunidade de conhecer operadores da prática curatorial que ativam preceitos étnico-raciais, artísticos e históricos importantes para calcular e narrar o passado colonial. Para tanto, elegemos um aspecto crucial da curadoria: sua capacidade de tencionar regimes de historicidade distintos.

Ao exercício analítico pretendido por este texto impõem-se duas dimensões ofertadas por Hartog (2015), entre tantas, ao tratar do conceito de regime de historicidade. A primeira aponta para o fato de que a “historicidade”, ou seja, maneiras de ser no tempo, não é tácita. Assim, a compressão dos regimes temporais pertence ao campo da interpretação histórica. A segunda de que está associada ao como uma sociedade trata seu passado, confeccionando para ele, continuamente, novas narrativas. E neste contexto nocional que buscamos tratar a curadoria de *Salve Santos Negros*. Uma curadoria que reuniu dezenas de obras<sup>2</sup>, destacando a produção tridimensional, para formar um conjunto de forte expressão poética e política. Inédita para a instituição, a curadoria, adiantemo-nos, foi capaz de visibilizar a produção artística vinculada a longa história das irmandades religiosas negras. Num contexto museológico que permitiu ao visitante da exposição perceber que as contribuições dos fiéis leigos estavam reguladas, em diversas instâncias de poderes, pelas políticas escravocratas e seus efeitos. Ao mesmo tempo, tangencialmente, a curadoria mirou em outro regime de historicidade ao integrar o período nassoviano à mostra.

*Salve Santos Negros* pode ser considerada uma exposição de médio porte, que tomou quatro diferentes espaços do térreo do Museu de Arte Sacra de Pernambuco, localizado na Sé de Olinda, em 2018. Abandonemos a ideia de que a exposição operou com as técnicas mais contemporâneas de expografia ou que ancorou seu desenvolvimento nas premissas do marketing museológico das grandes mostras. O projeto curatorial, enquanto desenho expositivo, foi modesto e convencional. O atravessamento entre a arquitetura colonial, obras produzidas entre os séculos XVI e XXI, elementos mobiliários, documentos históricos e sonorização produziu uma cenografia facilmente classificada como destoante, por vezes, ingênua. O que expressou menos as qualidades da curadoria que as dificuldades orçamentárias das instituições museológicas. Em outras palavras, as boas ideias estavam presentes no itinerário curatorial, mas sua execução não foi das melhores. A começar pelo fracionamento da mostra, que tinha em seu caminho uma sala dedicada ao acervo<sup>3</sup> da instituição sem nexos primário com o projeto da exposição.

De todo modo, se o desenho expositivo é claudicante, o mesmo não pode ser presumido das ambições do conjunto de trabalhos reunido pelos curadores. Sem dissi-

2- As obras apresentadas pertencem ao próprio acervo do MASPE, da Arquidiocese de Olinda e Recife, da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Olinda e de outras sete igrejas de Recife e de Olinda. Informações coletadas em visita à exposição em março de 2019.

3- “De acordo com informação do MASPE o acervo fixo da instituição consta de 1246 peças, classificadas em sete categoriais: madeira 33%, barro 23%, têxtil 21%, gesso 12%, metal 6%, pedra 3% sem análise 2%” (PEREIRA, 2019, p.54).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

mular suas intenções políticas e seu penhor ativista, *Salve Santos Negros* executa um trajeto que reúne diferentes regimes de historicidade, em “tempos” de violências distintos (da escravidão ao regime militar-civil de 1964), por meio de práticas artísticas que passaremos a detalhar.

### I. Os presentes

Para uma sociedade habituada a compreender e representar a cristandade como uma experiência “branca”, a reunião de mais de duas dezenas de esculturas e pinturas representando são Benedito, são Baltazar, santo Elesbão, santa Efigênia, santo Antônio de Categeró, são Moisés Anacoreta, são Felipe de Agira e Nossa Senhora Aparecida possibilitou ao público um poderoso momento de autoperceptibilidade. É provável que uma ou duas esculturas seriam discretamente ignoradas pelos “olhos” dessa mesma cultura, mas o conjunto reunido no MASPE evoca os “efeitos de presença”, conceito cunhado por Hans Ulrich Gumbrecht (2010), que nos ajuda a compreender o impacto dos objetos “presentes” sobre nossos corpos, num diálogo direto. Por si só, o efeito da presença e seu caráter meditativo evocado pela ausência das representações “brancas” cumpre a função de excepcionalizar *Salve Santos Negros*. O efeito se torna mais evidente quando entre a primeira seção e as salas principais da mostra o visitante precisa atravessar a exposição do acervo permanente, formado majoritariamente por representações dos oragos brancos. Se a história da arte pode ser construída pelas práticas curatoriais, o simples trajeto de alguns metros exhibe ao visitante o tempo político e hierárquico predominante na construção racial de nossa sociedade, tomando a arte e a religião como guias.

A própria instituição museológica ocupa um sítio que expressa a memória das hierarquias que constituíram as narrativas do passado colonial. O MASPE ocupa o antigo Palácio dos Bispos olindense, pertencente à Arquidiocese de Olinda e Recife, cujas fundações datam da segunda metade do século XVII. Nos anos de 1970, sob a gestão da recém-criada Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, o edifício foi restaurado para abrigar o museu, inaugurado em 1977 e com o acervo inicial cedido pela Arquidiocese (PENHA, 2019), numa coligação de interesses patrimoniais que reunira Estado, Igreja e a sociedade civil organizada<sup>4</sup>, tão comum a história de outras instituições museológicas semelhantes<sup>5</sup>.

Com forte predominância da estatuaria dos oitocentos, o tema da exposição pode parecer politicamente contemporâneo, mas, de fato, está atravessado por uma longa tradição que reivindica o reconhecimento da Santidade aos homens e mulheres negros no Ocidente. Como questiona Oswaldo Camargo:

4- A instalação do museu no restaurado Palácio dos Bispos fez parte do Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste iniciado em 1973, ao lado do restauro da Igreja de Nossa Senhora da Graça e da antiga cadeia pública, a ser transformada numa Casa da Cultura, ambas em Recife (MENEZES, 2008).

5- Três casos exemplares são: Museu de Arte Sacra da Bahia (UFBA), Museu de Arte Sacra de São Paulo e o Museu de Arte Sacra do Pará (OLIVEIRA, 2020).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

Pertencer ao mundo da santidade, ser canonizado, foi algo para poucos negros. Porque, na verdade, por muitos séculos, a santidade se fixou como branca, tal como a Beleza e a Transcendência. Que é, no Ocidente, um anjo, se não a projeção do homem branco que se pretende achegado a Deus? (apud MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO, 2011, p.123)

Nesse tocante, *Salve Santos Negros* operou com três dimensões discursivas, não excludentes e sobrepostas: historiográfica-política; hagiográfico-identitária e; artístico-patrimonial. A primeira perspectiva discursiva presente no conjunto da exposição operou entre a história regional (identidade nordestino-pernambucana) e a história ampliada da mundialização executada pelo Império português, e objetivou enfatizar a primazia das ordens terceiras de homens e mulheres africanos e seus descendentes. Embora possamos festejar a exposição, em seu caráter inédito para a instituição museológica, é inquietante a demora em apresentar as imagens que rememoram as mais antigas irmandades de “homens pretos e pardos” do Brasil. Pernambuco, ao lado da Bahia, do Pará e do Rio de Janeiro, registrou as mais remotas manifestações das associações de leigos escravizados e libertos em torno do culto de uma deidade cristã. Importantes para compreender os aspectos comunitários das pessoas de ascendência africana, tais ordens foram essenciais para constituir práticas devocionais e assistenciais, num processo de coletivização subestimado durante décadas pela história oficial brasileira.

Nessa dimensão discursiva, as obras são testemunhas que sobreviveram à negligência e à naturalização de uma história cristã única, unívoca e não *racializada*. Tradicionalmente data-se de 1688 a fundação da Irmandade do Rosário de Olinda, três anos depois da criação da ordem homônima em Recife, segundo Hoornaert (2008). Mas, há fontes que garantem a existência de irmandade semelhante em Goiana já na última década dos quinhentos (SILVA, 2011, p.3). Ao passo que Antônia Quintão (2005, p.76) apresentou documentação que faz referência aos ritos realizados por homens negros em favor de Nossa Senhora do Rosário, em Olinda, por volta de 1550. De qualquer modo, historiadores especialistas no tema encontram, mais abundantemente, registros das atividades dessas irmandades a partir do século XVIII, datação que coincide com a maioria das obras presentes na exposição do MASPE.

Do mesmo modo, a importância do patrimônio da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Olinda foi fundamental para a constituição da exposição (fig.2). E esta não é uma história circunscrita ao espaço regional. Ordens em louvor ao Rosário são registradas desde os quatrocentos em Portugal e foram disseminadas por todo Reino nos séculos seguintes. A maioria das irmandades negras no Brasil foram devotadas a este orago. Não só a Nossa Senhora, mas ao culto do próprio Rosário e da Cruz foram símbolos difundidos na África portuguesa nos séculos XVI e XVII (SCARANO, 1978, p.38). Assim, a presença do catolicismo na África Atlântica desde o século XV implicou uma contínua troca de referências visuais cristãs, já interpretadas e alteradas pelas culturas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

**Figura 2:** Esculturas provenientes da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Olinda, toda datadas do século XVIII: (1) São Moisés Anacoreta, madeira policromada; (2) Santo Antônio de Cartagerona, madeira policromada; (3) Santo Elesbão, madeira policromada; (4) São Felipe, madeira policromada; (5) Santa Efigênia, madeira policromada; (6) Rei Mago Baltazar, madeira policromada.

Fotos do autor.

locais (MELLO E SOUZA, 2002). Ou seja, a evangelização das populações africanas “já havia tomado os santos como importantes aliados na conversão das populações locais” (OLIVEIRA, 2006, p.66). Assim, na ética da narrativa historiográfica evoca-se a economia da procedência e os usos sociais dessas imagens selecionadas pela curadoria.

As imagens de santos negros ocupam, assim, papel relevante na formulação de um projeto específico de cristianização para os africanos e seus descendentes. A intensificação da escravidão na segunda metade do século XVII exigiu adaptações das políticas de conversão empregadas em outras regiões. “A multiplicação das ações de conversão se desdobraria também na promoção de ‘santos de cor’ que deveriam funcionar como exemplos de virtudes cristãs para africanos e seus descendentes. Carmelitas e franciscanos, afamados hagiógrafos no Ocidente cristão, foram grandes estimuladores de devoções entre os negros” (OLIVEIRA, 2016, p.67).

A dimensão hagiográfica comanda a estrutura narrativa para cada uma das peças isoladamente. Tomadas em seus conjuntos, beneditos, efigênicas, antônios, entre outros, são exaltados graças as suas vidas exemplares, “de um regime de historicidade no qual o futuro é a reprodução dos modelos existentes, que devem perpetuar-se” (DOSSE, 2009, p.123). Enquanto gênero literário, sumariamente resumido nas preten-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

sões da exposição, o discurso hagiográfico não se confunde com a biografia moderna. Do mesmo modo, Dosse afirma que o gênero hagiográfico não atende as expectativas da escrita histórica, preocupada em manter-se nas redondezas da verdade: “a vida do santo ensina ao leitor algo bem diverso do fato atestado” (*Idem, Ibid., p.137*). Assim, à circulação das hagiografias oficiais se juntará uma série de relatos populares que aderem ao imaginário cristão, propondo imagens mentais e materiais distintas daquilo que poderia ser chamado da biografia do homem e da mulher santos: “A diferença da biografia, que acompanha uma evolução no tempo das potencialidades do indivíduo, a hagiografia postula que tudo está dado na origem.” (*Idem, Ibid, p.138*). Michel De Certeau esclarece que a hagiologia está inclinada a expressar a concepção de mundo do hagiógrafo e não a vida real do venerável. A Santidade interessa mais que o santo. Certeau nos orienta a ler a narrativa hagiográfica em três aspectos:

(1) a vida do santo se inscreve na vida de uma comunidade, no caso a cristã e seus inimigos; ela pressupõe um grupo de crentes a qual o hagiógrafo se dirige: “assim o ‘martírio’ predomina lá onde a comunidade é marginal, confrontada com uma ameaça de morte, enquanto a ‘virtude’ representa uma igreja estabelecida, epifania da ordem social na qual se inscreve” (CERTEAU, 2002, p.269). Nessa direção temos o exemplo de santa Efigênia. Advogada da segurança das famílias e contra os incêndios dos lares, graças ao milagre que extinguiu o fogo em sua comunidade de religiosas, a hagiografia convida-nos a conhecer uma princesa da Núbia (Etiópia), convertida pelo apóstolo Mateus ao cristianismo, um modelo de virtude que teria vivido em terras africanas (OLIVEIRA, 2006, p.62-63).

(2) o que importa é a heroicidade do modelo e a individualidade do santo deve ser sacrificada em seu favor. Ou seja, a vida do santo é variável, mas o modelo que representa é imutável. Os exemplos são fartos: nascido nos montes de Barca (Líbia), dentro da religião islâmica, santo Antônio do Categeró (? – c.1549) converte-se ao cristianismo após ser levado para a Europa como escravo. A passagem entre dois mundos, duas religiões, duas culturas são recorrentes nas narrativas sobre este eremita leigo franciscano e milagreiro; tornado santo pela fé popular ainda em vida (FIUME, 2009). O mesmo pode ser atribuído a são Moisés, o etíope (330-405), sua hagiografia é marcada pela conversão de escravo pelo poder do arrependimento; de ladrão, assassino e adúltero, o santo se converteu em clérigo, líder religioso após o batismo pelas mãos de Macário; Moisés foi morto por berberes, junto com outros irmãos de sua comunidade, transformou-se em mártir da Igreja, tanto no Oriente, quanto no Ocidente (HERBEL, 2010, p.12-13).

(3) a narrativa sobre o santo é uma consecução de lugares, do nascimento (lugar fundador) do percurso ao lugar da morte, transformados em espaços litúrgicos que visam um tempo particular: “o tempo ritual da festa” (CERTEAU, *op.cit.*, p.276). A popularidade de são Benedito de Palermo (1524-1589) enquadra-se nesse processo da plasticidade dos lugares hagiográficos: religioso leigo, filho de escravos mouros, nascido na Europa, sua “santidade” tomou cores, hábitos e referências culturais distintas no Brasil, Peru e México. São Baltasar é outro que prefigura a imagem do santo festejado pela tradição do catolicismo popular. Rememorado nos reisados, juntos aos demais

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

reis magos, sua hagiografia é ditada pelas narrativas consuetudinárias.<sup>6</sup>

As narrativas de caráter hagiográfico publicadas no século XVIII, segundo Oliveira (2016)<sup>7</sup>, salientaram o vínculo com o continente africano e o aspecto étnico-racial era matizado pela ideologia do “acidente de cor”:

A cor acidental expressava uma retórica de conversão que colocava a santidade como algo possível aos homens de cor e, portanto, fazia-os partilhar da virtude dos seus oragos na medida em que pretos e pardos os tomassem como exemplos de submissão à Igreja e à ordem estabelecida. Por outro lado, o acidente da cor possibilitava o estabelecimento de um processo de hierarquização nos altares e na vida cotidiana. Processo este que reforçava os padrões das segmentações de Antigo Regime, diferenciando ‘homens de cor’ de cristãos velhos, mas também diferenciando ‘homens de cor’ entre si. O que, por sua vez, afirmava uma ordem social dominante, mas sem deixar de expressar contradições inerentes à própria estrutura da sociedade escravista que teve que conviver com o fenômeno da mestiçagem. Tal fenômeno ao mesmo tempo que reforçava a ordem social também representava os seus limites de reprodução ao conferir aos segmentos livres de cor uma voz que, em princípio, lhes deveria ser negada. (OLIVEIRA, 2016, p.9)

Ao mesmo tempo que as hagiografias dos “santos de cor” eram utilizadas para reproduzir a hierarquia social colonial, elas possibilitavam a constituição de comunidades de cooperação e de segredo. À vista disso, nem todos os santos foram bem-vindos no panteão colonial luso-brasileiro. Além de serem representados iconograficamente como negros, os principais oragos têm sua história vinculada à escravidão, o que os aproximava das identidades negras que se forjavam na diáspora. Cor, servidão, origem (referendadas pelo local de nascimento e pela família) e redenção são elementos recorrentes nas hagiografias. As diferentes estórias que compõem as narrativas sobre as vidas desses santos atendiam as demandas da estrutura escravocrata colonial. Talvez por isso, outros santos, menos resignados, não foram cultuados na colônia, como é caso de São Maurício: soldado romano que liderou uma revolta no

6- Cf. “Saint Baltasar”. CatholicSaints.Info . Disponível: <<https://catholicsaints.info/saint-balthasar/>>. Acesso em 08 de junho de 2020.

7- Oliveira detalha em suas pesquisas as perspectivas políticas, teológicas e sociais dos principais textos publicados: História das Prodigiosas Vidas dos Gloriosos Santos Antônio e Benedito, maior honra e lustre da gente preta (1726), do padre secular e irmão terceiro franciscano José Pereira Baião; Os Dois Atlantes de Etiópia. Santo Elesbão, Imperador XLVII da Abissínia, Advogado dos perigos do mar & Santa Efigênia, Princesa da Núbia, Advogada dos incêndios dos edifícios. Ambos Carmelitas (1735-1738) publicado pelo carmelita Frei José Pereira de Santana e; Flor Peregrina por Preta, ou Nova Maravilha da graça, descoberta na prodigiosa vida de São Benedito de S. Filadélfio. Religioso leigo da Província Reformada da Sicília, das da mais estreita Observância da Religião Seráfica (1744), do frade menor Frei Apolinário da Conceição. (OLIVEIRA, 2016).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

século III, morto como mártir em Agauno. Ou as santas mártires Felicidade e Perpétua, que se negaram a servidão no século III, apenas para citar personagens anteriores ao século XVII. Nesse tocante, as imagens cumprem um papel pedagógico importante. Na semântica hagiográfica, segundo André Vauchez, os santos só podem ser evocados, nunca imitados, o “caráter extraordinário de seus atos e de sua carreira, tornavam-nos por definição inacessíveis” (*apud* DOSSE, 2009, p.144). Instaura-se uma contradição fundadora, evidenciada numa sociedade escravocrata iletrada: suas imagens apresentam a beatitude a ser louvada, mas sua coragem jamais deve ser imitada.

As obras apresentadas na mostra respondem, evidentemente, as demandas hagiográficas. A condição estética do barroco dominante e suas variações regionais marcam a confecção da maioria das imagens, com evidente qualidade de fatura e aproximações com a talha desenvolvida na região portuguesa do Minho, introduzida em Pernambuco pelos beneditinos (OLIVEIRA, 1998, p.133). Representações de são Moises, são Felipe, são Baltazar, santo Elesbão, santa Efigênia destacam-se pela talha leve, rica policromia e douramento. Vinculadas às memórias das irmandades negras constituídas na diáspora<sup>8</sup>, raras são as imagens com as características do trato “popular” ou de uso confessional doméstico. Em vista, bem conservadas e restauradas, as obras reunidas em *Salve Santos Negros* expressam as principais características da cultura material devocional do período:

A imagem pernambucana tem um panejamento bastante elaborado e requintado, porém, seu estofamento é relativamente simples. Ao olhá-las de perfil, notar-se-á que são quase retilíneas, pois foram feitas, ao que parece, para oratórios e santuários onde seriam vistas de frente. Quanto à policromia, caracteriza-se pela aplicação das técnicas de pintura denominadas de ‘olhetes’ e ‘escamados’, havendo ainda aquela vulgarmente conhecida por ‘caminho de rato’”. (LEÃO, 2003, p.104)

Além da leveza, da policromia, o programa visual é explícito quanto aos signos e atributos que identificam cada um dos oragos: traje carmelita, cruz na mão direita e a igreja/convento em chamas para santa Efigênia; as flores, hábito franciscano, pés descalços ou a presença do menino Jesus apoiado sobre um tecido branco nos braços de são Benedito, esses últimos atributos, também, são comuns à representação de santo Antônio de Categeró; coroa e traje galante moçárabe para são Baltazar, apenas para citar alguns exemplos indicados pelo *blog* criado pelo museu para a exposição<sup>9</sup>.

Como os traços raciais não são secundários nesse conjunto, o aspecto fisionômico das imagens chama atenção. Apesar da cor negra, os traços caucasianos predominam.

8- Chitunda (2014, p.129) comprova que as imagens de são Benedito e santo Antônio de Categeró eram encontrados as Irmandades do Rosário em Goiana, Recife e Olinda, como oragos independentes.

9- Além do catálogo publicado pelo MASPE em 2019, depois do término da mostra, informações foram oferecidas pelos curadores no Blog disponível em <<http://exposicaoasantosnegrosmaspe.blogspot.com/>>. Acesso em maio de 2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

Um trecho breve do texto de frei José Pereira de Santana, publicado em 1744, dá-nos a conformação da questão ao tratar de que forma santo Elesbão deveria ser representado: "...as feições parecidas ás dos Europeos, nariz afilado, forma gentil...", embora tolere que "cabello revolto, à semelhança daquelle, com que se ornaõ as cabeças dos homens da sua cor..." (*apud* LOPES, 2010-2012, p.219). Além da regra, no tocante aos estilos, é indubitável que estamos diante da arte europeia contrarreformista, onde "sem a imagem perfeita não há fé" (BAUMGARTEN, 2004, p.5).

Articuladas dentro de uma coleção de arte cristã, numa instituição que advoga em favor do patrimônio artístico, raros são os apelos às categoriais da história da arte na mostra. A curadoria, vinculada ao museu, ressalta que parte das peças expostas permanece sob a égide de sua agência primeira, funcionando como representações devocionais, vinculadas direta ou diretamente à liturgia: o grande móvel-altar com duas imaginarias (são Baltazar e são Benedito) é apenas um dos símbolos que celebra essa função. Tradicionalmente, museus de arte sacra explicitam o conflito entre diferentes regimes narrativos: histórias dos sítios urbanos; histórias das instituições religiosas; história da cultura material; dos estilos aventados pela história da arte; das trocas e trânsitos de coleções; dos sujeitos, das biografias e das hagiografias (OLIVEIRA, 2020). Podemos ser críticos a uma série de questões do como tais narrativas se processam, como ignoramos, nas palavras Crispin Paine (2013) a dimensão votiva e religiosa dessa peças pelo simples fato delas pertencerem aquilo que chamamos de "nossa" cultura, e, ainda, podemos nos perguntar sob a subtração dessas peças de suas lógicas agentivas e afetivas; mas, de fato, o conflito entre as diferentes dimensões narrativas oferece uma pluralidade nem sempre presente em museus de arte que organizam e dão-a-ver obras produzidas em outros projetos estéticos.

A predominância das narrativas hagiográfico-identitárias, individualizando cada santidade e seus exemplos de prodígio, combinadas com a dimensão historiográfica-política, que enfatiza o conjunto pela recuperação das memórias das irmandades, secundariza o vocabulário artístico-patrimonial. Aqui é preciso distinguir tal vocabulário das próprias obras, apresentadas no MASPE por meio de um poderoso programa visual apologético, capaz de oferecer o conhecimento sensível sobre as camadas anteriores de significados das obras. Juntas estas dimensões orientam jogos temporais que amplificam políticas de reabilitação e renovação do passado pelo presente ativista, cortejando aquilo que Hartog chama de uma "história encontrada, reencontrada ou exumada, depois mostrada" (HARTOG, 2015, p.234).

## II. O ausente

Na entrada da exposição, o visitante encontrava a reapresentação de santo Elesbão. De grande monta, o santo aparece imponente em traje carmelita, no braço esquerdo carrega a igreja, no direito uma lança, sob seus pés a representação do rei pagão Dunaán. A hagiografia do santo o identifica como um rei etíope que se converteu ao cristianismo e combateu a heresia de Dunaán, dedicando-se a vida monástica até a morte. Lopes esclarece que há correspondências entre a hagiografia do santo, publicada no século

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

XVIII, e a vida do Rei Kabeb: “Este rei de Axum do século VI foi um combatente cristão que efetivamente pelejou contra um rei judeu – Dhu Nuwhas. Mesmo o próprio nome deste rei, encontra correspondências como o de Elesbão se analisarmos que o título real do rei Kaleb era “Ella Asbeha”, bastante semelhante a Elesbão” (LOPES, 2010-2012, p.210).

A imagem de um santo negro pisando um rei branco e atacando-o com uma lança foi profundamente ambígua no período colonial (OLIVEIRA, 2016). Se as narrativas de santo Elesbão o fazem um orago eminentemente bélico e masculino, em contrapartida suas representações nos oferecem uma expressão serena e contemplativa. A presença do santo em *Salve Santos Negros* é percebida em outras imagens menores, até mesmo numa versão “primitiva”. Mas esta grande imagem que abre a mostra tornou-se insuperável na definição do discurso curatorial. A “monumentalidade” do conjunto escultórico impõem-se, na exposição, contra o discurso religioso pretensamente uniformizador presente nas hagiografias, especialmente no caso de São Benedito, “o protótipo do ‘negro que conhece o seu lugar’...”<sup>10</sup>. Ao contrário do santo de Palermo, o programa visual escolhido para santo Elesbão impõe uma santidade vinculada à ordem da nobreza e da guerra, imaginário que partilha com a tradição do Rosário (CHITUNDA, 2014).

Menos sobre a guerra e mais sobre a nobreza parece ter guiado as aproximações realizadas pelos curadores no início da exposição. A grande escultura de santo Elesbão divide o primeiro ambiente da mostra com outros cinco trabalhos do artista contemporâneo holandês Roberto Ploeg: três pequenas obras quadrangulares (as pinturas *Santo Antonio* e *São Rei Mago Baltazar* e o desenho *Santo Antonio*) e duas grandes obras retangulares: *Olinda*, óleo sobre tela, 210 x 130cm, 1998, e *Um rei africano em Olinda*, 200 x 120cm, 2006. A filiação dos pequenos trabalhos à proposta



**Figura 3:** Sala de entrada da exposição. Nas paredes laterais: obras de arte de Roberto Ploeg. Ao fundo: santo Elesbão, madeira policromada, sec.XVIII.

10- Vale ampliar o contexto das palavras de Monique Augras: “Diz a tradição que Benedito se julgava indigno de tanta honra e que ‘terminando o tempo de seu cargo, voltou novamente ao seu ofício de cozinheiro, felicíssimo de reencontrar a vida obscura e oculta, objeto de todos os seus desejos’. Nesse ponto, é impossível deixar de ver em Benedito o protótipo do ‘negro que conhece o seu lugar’... Nada surpreende, portanto, que tenha sido escolhido como o padroeiro dos escravos trazidos para cá. Ou, mais provavelmente, a lenda do cozinheiro humilde e satisfeito foi devidamente forjada para dar o bom exemplo” (apud MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO, 2011, p.15).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

curatorial é inequívoca. Mas, as grandes obras introduzem uma nova direção para a interpretação da exposição. Aqui reside uma inflexão importante, típica das propostas trans-históricas que marcam os eventos ocupados em reunir obras de arte de “tempos” distintos nas últimas décadas.

Ploeg é um artista contemporâneo com formação em teologia que desde 1982 vive no Brasil. Sua produção pictórica é marcada pela oscilação entre um realismo fotográfico e uma teatralidade onírica, cujos operadores mais frequentes são o humor, o abjeto e a citação. Tais operadores são frequentes na obra do artista ao associar e atualizar, por exemplo, narrativas bíblicas e/ou suas conhecidas representações do cânon da história da arte europeia produzidas por artistas disparees como Odilon Redon, Jan van Eyck, Gustave Courbet, Van Gogh, Paul Gauguin, Oskar Kokoschka, Masaccio, Caravaggio, entre tantos outros.

A realeza parece ser a o elemento de aproximação entre santo Elesbão e o “rei africano em Olinda” de Ploeg, este último representado com as roupas próprias do ofício dos garis, naquele que pode ser o ateliê do artista. Embora seja árdua a aproximação entre a lança e a vassoura, a diferença de tratamento entre a apologia visual barroca e a crítica social hodierna produz um efeito potente sobre a condição daqueles que foram reduzidos a “funções subalternas, abandonado[s] nas periferias das grandes cidades”<sup>11</sup>. Possivelmente, no que concerne à realidade de afrodescendentes no Brasil, é mais lógico crer na dissensão entre a *realeza* e a *realidade* neste caso. Contudo, ainda, resta “Olinda”.

“Olinda” age na chave da apropriação que Ploeg operou sobre os oito retratos etnográficos do também holandês Albert Eckhout (ca.1610-1666), produzidos entre 1641 e 1643, provavelmente no Brasil. “Olinda” toma par com “Recife”. Como Eckhout, o artista contemporâneo produz oito telas com quatro casais distintos. Mais que uma interpretação ou uma contra-alegoria, Ploeg fixa-se em seu cotidiano. Para ele, nos dias atuais, é improvável a constituição de tipos raciais como nos seiscentos. Seus casais são representações da miscigenação que o encanta. O primeiro casal parte dessa premissa, segundo o próprio artista. *Recife* e *Olinda* formam o segundo casal do projeto:

Olinda é um negro, sol forte na cara, reinando sobre uma Olinda bucólica, o mar para dar brisa, um pé de fruta-pão para dar comida, passarinhos lavadeiras que lembram liberdade, pois são passarinhos que não se cria em gaiola. [...] Recife é uma mulher buchuda com um neném no braço, apoiado no quadril (como a índia Tupi-nambá de Eckhout), e na mão uma sacolinha de compras. Bucha de vida. Vida de aperreio e movimento retratada frente à cidade que serpenteada por rios e banhada pelo sol, serena flutua no

11- Em texto fixado ao lado das obras na mostra, Ploeg explica: “Está aí retratado meu amigo Buda, gari de Olinda, que segura a vassoura como um rei africano segura o cetro... com este retrato que apresento aqui, quero ressaltar a dignidade, a nobreza e o orgulho do povo negro, que no Brasil foi escravizado, reduzido a funções subalternas abandonado nas periferias das grandes cidades. São os negros os construtores deste país, os compositores da sua musicalidade, os cozinheiros das comidas bem temperadas, os sacerdotes dos terreiros comunitários e também os santos, pelo menos alguns, da Igreja Católica”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001



**Figura 4:** Adão e Eva e o Cão chupando manga, Roberto Ploeg, óleo sobre tela, 210 x 260cm, 1998.

mar. O flamboyant dá charme com sua folhagem fina e suas flores vermelhas. (PLOEG, 2002).

Os demais casais representam os pares sertão/zona canavieira e o último toma forma numa única cena intitulada “Adão e Eva e o Cão chupando manga” (fig.04). Au-



**Figuras 5 e 6:** Recife, óleo sobre tela, 210x260, 1998.

Fonte: <<https://www.arteducacao.pro.br/roberto-ploeg.html>>. *Olinda*, óleo sobre tela, 210 x 260cm, 1998, ambas de Roberto Ploeg. Fotografia do autor.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

toconsciente do estilo e das questões que as obras de Eckhout suscitam no presente, Ploeg toma-os tanto como um desafio para investigar a identidade “pernambucana-nordestina”, quanto como um problema poético para sua pintura. Graças a presença, sem grandes explicações de *Olinda* na exposição os curadores fraturaram o projeto curatorial, abrindo-o para uma nova temporalidade e a presença ausente de Albert Eckhout.

As narrativas do “Brasil holandês” são recorrentes na história da arte, da arquitetura e do urbanismo de Pernambuco. Graças a “Olinda”, *Salve Santos Negros* abriu-se para o tempo da invasão calvinista, a destruição de templos católicos e o recrudescimento do capitalismo mercantil. Um outro tempo, o da nostalgia, e um outro programa estético, o retrato etnográfico, sutilmente tomam a mostra pela ausência.

O ineditismo dos registros visuais de Eckhout (ca.1610-1666), Frans Post (1612-1680), Georg Marcgraf (1610-1644) e Willem Piso (1610-1678), que aportaram no Nordeste brasileiro nos anos de 1630, fascina pela qualidade dos trabalhos e pela quantidade de questões não respondidas pelos pesquisadores. Suas obras conciliam uma visão inventariante pré-científica a uma produção artística ansiosa por dar ordem às “inomináveis” fauna e flora brasileiras. Eles criaram imagens à serviço da empreitada do conde Mauricio de Nassau, cujo objetivo derradeiro era a perpetuação da colônia holandesa na América portuguesa.

O conjunto de quatro pares masculino/feminino (Tapuyas, Tupinambás, africanos, um mulato e uma mameluca), anacronicamente chamadas de retratos “etnográficos”, embora baseado em observações de primeira-mão dos grupos étnicos presentes em território brasileiro, também obedeceu às convenções visuais oriundas de diferentes fontes. Da mesma forma que podemos encontrar dissonâncias no conjunto de obras interpretadas ao “estilo Eckhout” de Ploeg, Brienen (2010) comprova que o conjunto etnográfico dos seiscentos remete a fontes distintas e possuem objetivos plásticos, às vezes, contraditórios:

Os trabalhos de Eckhout dedicados às gentes do Brasil e da África, realizados em meados do XVII, são uma síntese de modos pictóricos, pois revelavam as suas raízes no século XVI – quando os tipos nacionais eram diferenciados pelo vestuário e por atributos externos, como penteados – ao mesmo tempo em que antecipavam os séculos XVIII e XIX, quando a cor de pele e outras características físicas transformaram-se nos principais meios de distinção entre grupos étnicos e raciais (BRIENEN, 2010, P.59)

Morte, nudez, canibalismo, violência, fertilidade, cordialidade são atribuições visíveis nos retratos. Tais atributos foram interpretados no final dos anos de 1970, por Ernst van den Boogaart, como parte de uma escala hierárquica étnico-civilizacional; na base dessa gradação estavam os *Tapuia* canibais, violentos e não confiáveis e no topo os descendentes mestiços dos colonizadores europeus, aprazíveis e cautos. Brienen, no entanto, realinha cada uma das representações num jogo mais amplo dos trânsitos de modelos visuais, a ponto de verificar a ambivalência no trato dos africanos: repre-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

sentados com nobreza, compreendidos não como um casal, mas como designações geográficas de distintas Áfricas (Angola e a Costa do Ouro, atual Gana). Assim, ao utilizar vocabulários conhecidos da cultura visual europeia como a representação da *flora* para a *Mameluca* ou criar um novo gênero para os Tupinambás/*Brasilianen*, representados como adaptados à nova realidade cultural da colonização europeia, Eckhout entrecruzou diferentes tradições visuais, num regime de trocas entre referências e pessoas, entre mercadorias e objetos de outros continentes (MASON, 2001).

É inegável que algumas das obras de Ploeg alcançaram uma similitude formal com os retratos nassovianos. Para o público habituado aos pares de Eckhout a citação é evidente: um naturalismo calculado; poses estáticas; olhar direto dos retratados, que insinua afinidade entre eles e o artista; a composição da paisagem com o céu em dois terços e; o sentido de *exemplum* (referência), transformado num certo “impulso etnográfico”: dedicado a identificar e reconstituir em imagens a unidade de um grupo étnico em Eckhout e os tipos de uma identidade nordestina em mutação em Ploeg. De certo as diferenças são perceptíveis, o artista contemporâneo não se interessou, por exemplo, pelo modelado dos volumes, pela cuidadosa captação da luz sobre as superfícies das obras de Eckhout, nem pela sobreposição de atributos e objetos na busca de uma alegoria eloquente.

É possível ponderar, ainda, que os artistas holandeses flertaram com uma dimensão do “exótico”. Mas essa característica, que pode soar como acusação, precisa ser matizada. As imagens de Eckhout foram criadas para decorar um dos palácios de Nassau, mais provavelmente Vrijburg. Elas integravam um programa visual que seria apreciado no mesmo território onde estavam os “modelos”. Serviam como testemunho da integração entre holandeses e os povos que aqui estavam. As imagens passaram a ser exóticas quando foram deslocadas para a Europa e, finalmente, integradas à coleção do Rei Frederik III da Dinamarca, ao lado de *Dança Tapuya* e outras doze naturezas-mortas, em 1654. Converteram-se, assim, em “duplamente exóticas: criadas no Brasil e ainda representando (na sua maior parte) produtos geralmente raros ou pouco conhecidos” (BRIENEN, 2010, p.135). Por sua vez, as obras de Ploeg não são condescendentes com seus personagens. Sua pintura não parece operar por licenças e modelagens. Pelo contrário, suas cores “turísticas” e seu tema estão no limite entre o farsesco – o que as impele em direção às obras de Eckhout – e as marcas trágicas das desigualdades sociais. Contemporânea, *Olinda*, vista sem seu par, não é alegre, nem laudatória: “Retrato gente do meu convívio, do meu próprio cotidiano (...). Um ‘álbum de família’, particular e, por suas referências alegóricas, universal em termos brasileiros ou, pelo menos, em termos nordestinos.” (PLOEG, 2002). Ou seja, onde a intimidade opera a relação entre artistas e modelos, raramente encontramos o excêntrico. O exótico exige distância.

Ao descrever *Olinda* como um “um negro” ladeado pelo “sol forte na cara, reinando sobre uma Olinda bucólica, o mar para dar brisa, um pé de fruta-pão para dar comida(...)” (*Idem*), Ploeg oferece a chave identitária como liame ao conjunto de homens “negros” que formam a primeira sala da exposição. Todavia, o Eckhout-ausente presente em *Olinda* produz o efeito de atualização, marcada por um duplo movimento que diminui e preenche ao mesmo tempo uma distância entre o presente e o passado. Indi-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

retamente cria-se uma genealogia entre os “antepassados” seiscentistas retratados no período holandês e o modelo de *Olinda*. Uma prerrogativa temporal, um regime de visibilidade, que não encontramos nas obras religiosas ali apresentadas. Estéreis para a Igreja, localizados no presente escatológico, os santos não deixam descendentes. Suas imagens pertencem ao tempo circular da reabilitação do passado, distanciando-o.

### Algumas Considerações

*Salve Santos Negros* foi inaugurada em novembro de 2018, no dia da Consciência Negra e encerrada no dia 13 de maio do ano seguinte, no aniversário da abolição oficial da escravatura no Brasil. O agendamento da mostra explicita a ação política do museu e os compromissos propostos pelos curadores. Em entrevista, Pereira pontuou três dessas agendas (PORTAL NOVA+, 2018): o combate a intolerância religiosa, especialmente em relação as religiões de matriz africana; a memória da apresentação da *Missa dos Quilombos* no Pátio do Carmo em Recife em 1981 e; associada a esta última, a homenagem a Dom Helder Camara, com a oração declamada na ocasião. A *Missa* e o discurso de Dom Helder foram utilizados na sonorização da exposição e na inauguração foram convidados grupos de Maracatu e integrantes do Sítio de Pai Adão. Cultura popular, memória política dos anos da ditadura civil-militar de 1964, ecumenismo e sincretismo religiosos completam o amálgama ativista da exposição.

Além de toda essa operação estético-política, na última sala da mostra, o visitante pôde encontrar duas representações das venerações marianas: Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora da Conceição Aparecida. O desenho expográfico adaptou uma estreita sala longitudinal e colocou frente-a-frente as duas imagens. Num oratório-altar convencional, temos a alva imagem da Virgem, o Rosário e o menino Jesus em trajes brancos; o panejamento volumoso, ricamente policromado são perceptíveis nessa obra do século XIX, pertencente à Igreja de Santa Cruz de Recife. No lado oposto da sala, ladeada de ex-votos e parafina está uma imagem canônica da negra Aparecida produzida no último século e proveniente do acervo pessoal do curador. Instaladas de modo contra pontuais, o contraste entre as duas virgens nos induz a pensa-las como opostos raciais e temporais, ressaltado pela contraposição do aparato erudito (oratório) e a cenografia popular dos “votos realizados”.

Este contraste é evidentemente intencional. Entre a produção da maioria das imagens reunidas pela curadoria e a exposição é preciso salientar que se impôs à hierarquia das cores da pele colonial a perspectiva racial oriunda das teorias científicas do século XIX. Ou seja, as imagens de santidades negras foram concebidas num ambiente escravocrata da des-graça, da teoria do “acidente da cor”,<sup>12</sup> que amparou a ideologia cristã da conversão, mas a partir do século XIX acrescentou-se um novo sentido para raça, inerente e irremovível, consolidando uma cultura racista que persiste. Assim, as imagens dos santos negros passam das políticas de “limpeza de sangue” e salvação,

12- “A cor acidental expressava uma retórica de conversão que colocava a santidade como algo possível aos homens de cor e, portanto, fazia-os partilhar da virtude dos seus oragos na medida em que pretos e pardos os tomassem como exemplos de submissão à Igreja e à ordem estabelecida. Por outro lado, o acidente da cor possibilitava o estabelecimento de um processo de hierarquização nos altares e na vida cotidiana.” (OLIVEIRA, 2016, p.91).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

anteriores ao XIX, às de degeneração da antropologia física na definição das hierarquias sociais (SOARES, 2000).

O encontro entre os tempos da reabilitação do passado (iconografia sacra) e a atualização do presente (Ploeg-Eckhout) operadas em *Salve Santos Negros* impõe o debate intrínseco sobre arte, religião, fé, colonialismo, escravidão, racismo, censura, pautando as questões raciais que atravessam o projeto curatorial desde o início. Em seus limites materiais, a curadoria propôs buscar um tempo copresente, oferecendo ao visitante uma perspectiva sinóptica que, em muitos casos, independente das políticas almejadas, só a arte consegue oferecer.

Por fim, a exposição do MASPE pertence a um pequeno conjunto de mostras dedicadas aos santos negros que se espalharam pelo Brasil nas últimas décadas. Juntas, elas provocam novas agendas e novos questionamentos para a história da arte colonial. Se as narrativas da História da Arte forem entendidas como uma cadeia de imagens-obras assentadas em lugares abstratos, pouco poderá se dizer sobre a exposição do MASPE, pois mal conhecemos as condições de produção das peças. Mas, se pelo contrário, se consideramos que há uma História da Arte construída aos olhos do público, graças a uma coligação de obras, artistas, curadores, instituições, ações expositivas, os regimes temporais e as narrativas suscitadas pelas imagens de *Salve Santos Negros* oferecem a possibilidade de antever o trânsito estético entre: o universo das artes visuais, as visibilidades das coleções de bens religiosos e a reflexão contemporânea sobre o difícil encontro entre essas produções artísticas e as questões raciais suscitadas pelos curadores.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Cleide. Santos negros com pouca visibilidade na Igreja Católica, *Jornal do Comércio*, Recife, 17 de junho de 2018. Disponível: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2018/06/17/santos-negros-com-pouca-visibilidade-na-igreja-catolica-343612.php>>. Acesso em maio de 2020.
- BAUMGARTEN, J. Sistemas de Visualização: Da Perspectiva Central à Percepção Emocional. Nova Abordagem à Cultura Visual entre a Europa e a América Latina durante o início do Período Moderno, *Revista Chilena de Antropologia Visual*, nº4, jul.2004.
- CHITUNDA, PAULO ALEXANDRE SICATO. *Entre Missas e Batuques: Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em Recife, Goiana e Olinda - Século XVIII*. Mestrado em História. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.
- CERTEAU, M.De. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- FIUME, G. Antônio Etópe e Benedito, o mouro: o escravinho Santo e o Preto eremita, *Afro-Ásia*, nº40, 2009, p.51-104.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.
- HERBEL, D., The Relationship of the African Orthodox Church to the Orthodox Churches and its Importance for Appreciating the Brotherhood of St. Moses the Black, *Black Theology An International Journal*, vol. 8, ed. 1, April 2010, p.10-31.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

- HARTOG, F. *Regimes de historicidade*. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- HOORNAERT, E. *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- LEÃO, R.C. A fé transformada em arte. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. São Paulo: Banco Safra, 2003.
- MARZIALE, N.P. Instituições Experimentais de Arte na Europa nos anos noventa e dois mil: contextualização, conflitos e inspiração. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.24-43, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/3879>>. Acesso em abril de 2020.
- MASON, Peter. Troca e deslocamento nas pinturas de Albert Eckhout de sujeitos brasileiros, *Estudos de Sociologia*, Revista. do Prog. de Pós-graduação em Sociologia da UFPE, v. 7, n. 1,2, p. 23 1-249
- MELLO E SOUZA, Marina. Catolicismo Negro no Brasil: Santos e *Minkisi*, uma reflexão sobre miscigenação cultural, *Afro-Ásia*, nº28, 2002, p.125-146.
- MENEZES, J.L.da M. Ainda chegaremos lá: história da Fundarpe. Recife: Fundarpe, 2008.
- LOPES, Inês Afonso - A Memória das Imagens. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Porto, vol. IX-XI, 2010-2012, pp. 206-222.
- OLIVEIRA, A. Devoção e identidades: significados do culto de Santo Elesbão e Santa Efigênia no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais no Setecento, *Topoi*, vol.7, nº12, jan-jun. 2006, p.60-115.
- OLIVEIRA, A. Santos mulatos y negros en la América portuguesa: Catolicismo, esclavitud, mestizaje y el color de las jerarquías, *Studia Historica: Historia Moderna*, 38(1): 65-93, 2016. Disponível em: <[https://revistas.usal.es/index.php/Studia\\_Historica/article/view/14528](https://revistas.usal.es/index.php/Studia_Historica/article/view/14528)>. Acesso em abril de 2020.
- OLIVEIRA, E.D.G. Uma coleção de sentidos: objetos religiosos como obras de arte em museus. In: COUTO, M; MALTA, M.; OLIVEIRA, E.. (Org.). *Histórias da arte em museus*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020, p. 46-57.
- OLIVEIRA, M.A.R. *Escultura no Brasil colonial*. ARAUJO, E. (org.). *O Universo mágico do Barroco brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998.
- PAINE, C. *Religious Objects in Museums*. Private Lives and Public Duties. New York; London: Bloomsbury Publishing, 2013.
- PENHA, C.T.da. Museu de Arte Sacra de Pernambuco: seu histórico e seu acervo. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em História, 2019.
- PHAF-RHEINBERGER, I. Science and art in the "Dutch Period" in Northeast Brazil: The representation of cannibals and Africans as allies overseas, *Circumscribere. International Journal for the History of Science*, nº7, 2009, p-37-47.
- PLOEG, R. Depoimento do Artista sobre a série Eckhout – Nativos. Espaço Cultural Bandepe, 2002. Disponível em: <<https://www.arteducacao.pro.br/roberto-ploeg.html>>; acesso em maio de 2020.
- PORTAL NOVA+. Santos Negros: Maspe lança exposição inédita em Pernambuco. Publicação online, 19 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://novamais.com.br>>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

---

com/noticias/54619/santos-negros-maspe-lanca-exposicao-inedita-em-pernambuco>. Acesso em maio de 2020.

QUINTÃO, Antonia Aparecida. *Lá Vem o Meu Parente: as irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco*. São Paulo: Annablume, 2005.

SCARANO, Julita. *Devoção e Escravidão: a irmandade de nossa senhora do rosário dos pretos no distrito diamantino no século XVIII*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

SILVA, Maria de Jesus Santana. *Irmandades de Homens Pretos de Goiana/PE: Núcleos de Táticas de Controle Social das Autoridades Católicas e Civis*. In: *Anais do XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais*, Salvador, UFBA, 2011.

SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da cor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

---

### **Emerson Dionisio Gomes de Oliveira**

Pesquisador CNPq. Docente e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, ambos da Universidade de Brasília.

Texto recebido em: 19/06/2020  
Texto publicado em: 30/06/2020

---

**Como citar:** OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Salve Santos Negros: curadoria temporalidades e arte colonial. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020; V 25; N.43 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.104511>

---