



VOL.7 | N. 13 | JAN/JUN DE 2021 | ISSN 2359-4489

# ARTE E POLÍTICA: RAÇA, GÊNERO E NACIONALIDADES



FACES DE CLIO

## Idas e vindas do navio negreiro *Brookes*:

### Arte como ação política na apropriação de um ícone do abolicionismo britânico

*Saulo Castilho Pereira*<sup>1</sup>.

**Resumo:** Trazida a público pela primeira vez em 1787, por Thomas Clarkson, fundador e maior entusiasta do movimento abolicionista britânico, o diagrama do navio negreiro *Brookes* tornou-se um ícone das lutas abolicionistas no século seguinte. Este feito foi alcançado por conseguir inscrever-se como uma das mais cruas formas de revelar as condições desumanas às quais os africanos eram submetidos nos navios negreiros, tornando visível a violência racionalizada do comércio de almas. A imagem do navio foi reproduzida diversas vezes em contextos diferentes, desde livros para crianças, até apropriações em formas de protesto e em especial nas artes plásticas. Neste artigo analisaremos os trajetos dessa imagem através das obras de Romuald Hazoumé e Rosana Paulino, com a intenção de responder como as apropriações artísticas podem ajudar a construir um quadro de revisão crítica, não somente da imagem do navio *Brookes* e das contradições do discurso abolicionista, mas de uma reatualização das lutas contra o racismo e outras formas de dominação como a violência racial e de gênero no tempo presente.

**Palavras-chave:** História atlântica, *Brookes*, arte contemporânea, política, abolicionismo.

## Comings and goings of the slave ship *Brookes*:

### Art as political action in the appropriation of an icon of British abolitionism

**Abstract:** First made public in 1787, by Thomas Clarkson, founder and greatest enthusiast of the British abolitionist movement, the diagram of the slave ship *Brookes* became iconic for the abolitionist activism in the following century. This achievement was achieved by being able to sign up as one of the crudest ways of revealing how inhuman conditions such as which Africans were on slave ships, the rationalized violence of the soul trade visible. The image of the ship was reproduced several times in different contexts, from children's books, appropriations in forms of protest and especially in the plastic arts. In this article we analyze the paths of this image through the works of Romuald Hazoumé and Rosana Paulino, with the intention of answering how artistic appropriations can help to build a framework of critical review, not only of the image of the *Brookes* ship and the contradictions of the abolitionist discourse, but a revival of the struggles against racism and other forms of domination such as racial and gender violence in the present time.

**Keywords:** Atlantic History; *Brookes*; Contemporary Art; Politics; Abolitionism.

<sup>1</sup> Mestre em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Agradeço a CAPES pela bolsa que financiou a pesquisa. E-mail: saulocastilho.p@gmail.com

## O diagrama do navio Brookes: uma potente imagem mobilizada para a luta abolicionista

As navegações empreendidas pelos europeus no início da era moderna tornaram este momento um ponto de inflexão importante para a formação da contemporânea rede de comércio global. Os reinos da península ibérica, aproveitando-se das trocas culturais de séculos de presença muçulmana, tomaram a dianteira dessa empreitada graças a, e entre outros fatores, serem grandes centros cartográficos, capazes de navegar longas distâncias já em fins do século XV. Nos séculos seguintes, holandeses e franceses passaram a disputar essas redes com os ibéricos, superando-os em muitos aspectos a partir de fins do século XVII. Mas, de fato, foram os britânicos quem melhor desenvolveram-se economicamente a partir do comércio transoceânico global e, conseqüentemente, com a escravidão atlântica. A supremacia de sua marinha frente às concorrentes garantiu aos britânicos a hegemonia das rotas comerciais além mar. Além de colônias açucareiras no Caribe, para onde enviaram milhões de africanos escravizados, os ingleses estabeleceram contatos comerciais e operavam com influência na Índia e na China, de onde vinham as ervas e as louças para uma prática que se tornou tipicamente britânica: o chá.

Apesar de terem participado por menos tempo do comércio de pessoas e do pioneirismo em aprovar leis abolicionistas e proibicionistas nesse sentido, o levantamento de Eltis, Behrendt e Richardson<sup>2</sup>, consoante com os dados fornecidos pela plataforma slavevoyages<sup>3</sup>, revelam que, no século XVIII, os britânicos superaram os portugueses/brasileiros em 160 mil pessoas a mais atravessadas, especialmente trazidos para o caribe, contra os quase 2 milhões que chegaram ao Brasil. Este foi o único período em que os portugueses não lideraram as estatísticas do comércio transatlântico de pessoas.

Porém, em fins do século XVIII, intelectuais, religiosos não conformistas e elites quacres que, segundo o historiador Robin Blackburn, “havia enriquecido pelo envolvimento no comércio triangular”, estavam insatisfeitas com os rumos da nação, além de buscarem com a causa abolicionista aliviar “seu sentimento de culpa”<sup>4</sup>. Desses grupos destacam-se pessoas que compuseram o movimento abolicionista britânico, a “Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade” (SEAST). Seu membro mais conhecido certamente foi o jovem Thomas Clarkson (1760-1846). Filho de um professor e reverendo anglicano, Clarkson graduou-se na universidade de Cambridge escrevendo sobre escravidão e o comércio negreiro. Seu trabalho “An essay on the slavery and commerce of the human species, particular the african” foi premiado com o primeiro lugar no concurso de dissertações da universidade e publicado em 1786, dando notoriedade ao jovem escritor. Nos anos seguintes, ele esteve em contato com intelectuais da elite quacre que, impedidos de participar diretamente da política, pretendiam

2 ELTIS, David; BEHRENDT, Stephen D.; RICHARDSON, David. A participação dos países da Europa e das Américas no tráfico transatlântico de escravos: novas evidências. *Afro-Ásia*, n. 24, 2000, p. 14.

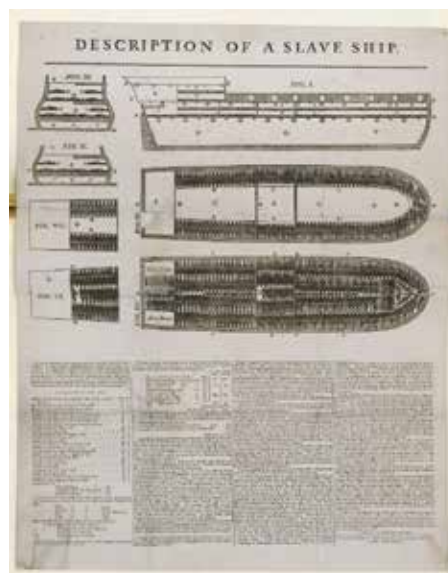
3 Plataforma que reúne uma série de dados sobre o comércio Atlântico de escravizados, vinculado a Emory University (EUA).

4 BLACKBURN, Robin. *A Queda Do Escravismo Colonial: 1776-1848*. Editora Record, 2002, p. 153.

mobilizar pessoas para as diversas propostas de reformas sociais nas quais estavam engajados, entre elas o comércio de escravos, antes muito lucrativo para alguns membros dessas elites.

Em 1787, Clarkson circulava pela Inglaterra e em outros países como orador itinerante, também como um incansável pesquisador que dedicou grande parte da sua vida em um trabalhoso levantamento de números, imagens e argumentos contra o comércio de escravos<sup>5</sup>, tendo sido o principal organizador e propagandista da sociedade abolicionista inglesa. O diagrama do famoso navio *Brookes*, de Liverpool, surgiu como a ideia depois de Clarkson ter obtido com o Capitão Parrey, da marinha real, uma série de imagens com medidas de diversos navios utilizados pelos comerciantes ingleses<sup>6</sup>. A ideia de Clarkson era encontrar documentos, provas, que pudessem não somente denunciar as condições do comércio de africanos, mas que fossem capazes de mobilizar a opinião pública pela causa abolicionista. Clarkson tentava convencer também aqueles que não viam com bons olhos o comércio de pessoas, mas não tinham essa questão como uma de primeira ordem. A planta do navio *Brookes* (imagem 1) – que poderia ser o diagrama de um navio como qualquer outro com convés, áreas de estoque internos e afins – tinha um detalhe chocante: trazia à visão aquilo que talvez só pudesse se escutar e ler pelos relatos de como o engenho humano poderia ser utilizado para os fins mais desumanos. O diagrama do navio trazia em ângulos verticais e horizontais, além de texto que dava em detalhes as dimensões de cada parte e a forma de como eram alocadas mais de quatrocentas pessoas nos porões dos navios negreiros, acorrentadas e deitadas em um espaço de menos de um metro de altura e alguns centímetros de largura entre os corpos.

### Imagem 1 – “Description of a slave-ship”. Impressão sob papel



**Fonte:** CLARKSON, Thomas. *The History of the Rise, Progress, and Accomplishment of the Abolition of the African Slave-Trade by the British Parliament*. 1808. Disponível em: British Library.

5 MAESTRI, Mário. Thomas Clarkson: um investigador incansável contra o tráfico negreiro. *Revista História: Debates e Tendências*, v. 15, n. 1, 2015, p. 198-213.

6 CLARKSON, Thomas. *The History of the Rise, Progress, and Accomplishment of the Abolition of the African Slave-trade by the British Parliament*. JW Parker, 1839.



A partir do início do século XIX as sociedades abolicionistas se espalharam pela Europa e Estados Unidos, tornando-se o principal tema de ativismo político. A imagem da planta do navio *Brookes* e, conseqüentemente, o movimento abolicionista ganharam projeção graças ao trabalho de Thomas Clarkson, que além de tentar persuadir políticos britânicos como William Wilberforce, viajava constantemente a outros países discursando nas sociedades abolicionistas, em Paris, Nova Iorque, Filadélfia, Charleston e Edimburgo, onde deixou muitas cópias do diagrama<sup>7</sup>. O grande sucesso propagandístico da imagem, com uma tiragem de mais de 7 mil cópias já no ano de 1789<sup>8</sup>, deu aos abolicionistas o controle das representações da *Middle Passage*<sup>9</sup>, tornando o diagrama a imagem mais emblemática relativa à travessia atlântica de africanos<sup>10</sup>.

Os abolicionistas, embora simpáticos a questões sobre os africanos, não tinham de fato uma “inspiração africana”<sup>11</sup>, isso quer dizer que negros eram vistos como sujeitos passivos. Esta seria uma projeção aparentemente benfeitora, mas que de alguma maneira se propusera a mostrar algo que, no limite, não era para ser visto. O emblema oficial da *SEAST*, no qual o original é um pingente com a imagem de um negro ajoelhado, temática de inspiração piedosa que acompanhava o suplício “*Am I not a man and a brother?*” feita pelo ceramista Josiah Wedgwood, em 1787, mostra a condição de submissão do africano cuja caridade daqueles bons homens poderia lhe trazer a salvação. Muitas pessoas simpáticas ao movimento abolicionista não viam contradição em apoiar a causa e ao mesmo tempo acreditar que europeus deveriam tutelar a África como forma de libertar os africanos da idolatria e civilizá-los<sup>12</sup>.

Além do mais, a própria adesão ao movimento abolicionista em fins do século XVIII flutuou conforme a necessidade das políticas internas e externas do Império britânico. Pesavam contra ou a favor questões como a posição de pequenos agricultores e artesãos sobre o trabalho livre, a situação das colônias açucareiras no Caribe e a relação com a rival França. Na fase revolucionária pós-1789, o horror ao “jacobinismo” serviu para enterrar o assunto, uma vez que a abolição era amplamente apoiada por radicais republicanos na Inglaterra. Diante do impasse, entusiastas famosos como William Wilberforce deixaram a causa em um segundo plano em nome da estabilidade política na ilha<sup>13</sup>.

7 REDIKER, Marcus. **The slave ship: A human history**. Penguin, 2007.

8 Informação de Hull Museums Collection. Disponível em: <http://museumcollections.hullcc.gov.uk/collections/storydetail.php?irn=154&master=560>. Acesso em: 29 jan. 2021.

9 *Middle Passage*, segundo Nei Lopes, é a “denominação dada na literatura sobre o tráfico de escravos à longa e tenebrosa viagem dos navios negreiros da África para a América”. LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. Selo Negro Edições, 2014.

10 WOOD, Marcus. *Imaging the Unspeakable and Speaking the Unimaginable: The ‘Description’ of the Slave Ship Brookes and the Visual Interpretation of the Middle Passage*. **Lumen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies/Lumen: travaux choisis de la Société canadienne d’étude du dix-huitième siècle**, v. 16, 1997, p. 214.

11 DAGET, Serge. **A abolição do tráfico de escravos. História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880**. UNESCO. 2010, p. 78.

12 BLACKBURN, Robin. Op. Cit. 173.

13 Ibid. p. 174.

Os britânicos terminaram por abolir legalmente o comércio atlântico no ano de 1807, através do *Slave Trade Act*, o que não quis dizer o fim da escravidão e, tampouco, o do tráfico. Pesou menos a convicção antiescravista e mais a oposição a sua principal rival no Atlântico, a França de Bonaparte. Uma das motivações para a abolição de 1807 teria sido a decisão de Napoleão Bonaparte ao reestabelecer a escravidão no Santo Domingo<sup>14</sup> depois de destituir o revolucionário Toussaint L’ouverture<sup>15</sup>. Isso é corroborado pela afirmação de Alberto da Costa e Silva de que os ingleses pretendiam transformar o Atlântico em um oceano britânico, acabando com o comércio triangular do qual haviam enriquecido<sup>16</sup>. O fato é que na primeira metade do século XIX o comércio de almas estava longe de ter um fim definitivo. Baseados em estimativas de Philip D. Curtin, os números indicam quase dois milhões de africanos embarcados nos navios negreiros, depois do *Slave Trade Act*, entre 1807 e 1867<sup>17</sup>.

Como afirmou o historiador Dale Tomich, “os processos que contribuíram para a destruição da escravidão no Império Britânico resultaram na intensificação da produção escravocrata em outros lugares”<sup>18</sup>. Em números, isso significou o deslocamento de mais de 387 mil escravizados chegando aos portos cubanos entre 1835 e 1864 para trabalhar na monocultura do açúcar, produto do qual os britânicos eram o segundo maior comprador mundial, só atrás dos Estados Unidos<sup>19</sup>. No caso do café brasileiro, cujos maiores compradores ao longo do século XIX eram também os norte-americanos, a tão falada necessidade de braços para a monocultura, apesar da proibição assinada em 1831, levou a entrada de aproximadamente 550 mil africanos “desembarcados nas províncias do Centro-Sul do Brasil entre 1835 e 1850”<sup>20</sup>.

O diagrama do navio *Brookes* foi e continua sendo a imagem de maior impacto quando pensamos a travessia de escravizados no Atlântico, por bem ou por mal. Sua perenidade mantém-se através da reprodução em diversos outros suportes como capas de disco, ilustrações de revistas e mesmo obras de arte. Seus saltos temporais são sinais inequívocos de sua força como índice de um determinado conjunto de ideias, a força inicial dessa imagem tem suas limitações relacionadas a seu contexto de produção e ao público-alvo da propaganda abolicionista. O abolicionismo possuía um caráter paternalista em sua essência, portanto, não incluía em sua narrativa o africano senhor de si, mas, sim, em uma posição subalterna no processo da marcha das civilizações.

14 Que passou a se chamar Haiti em 1816.

15 BLACKBURN, Robin. Op. cit. p. 324.

16 COSTA E SILVA, Alberto da. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. *Estudos Avançados*, v. 8, n. 21, 1994.

17 Apud. DAGET. Serge, Op. Cit. p. 91.

18 TOMICH, Dale. World slavery and Caribbean capitalism: The Cuban sugar industry, 1760-1868. *Theory and society*, 1991, p. 301.

19 Idem, p. 304-305.

20 MARQUESE, Rafael de Bivar. Estados Unidos, segunda escravidão e a economia cafeeira do Império do Brasil. *Almanack*, n. 5, p. 54-56, 2013.

## La bouche du roi: como tornar pessoas objetos e objetos pessoas

Na fronteira ocidental da Nigéria, um gigante africano, está localizada a República do Benin<sup>21</sup>. O país está onde foi o antigo Daomé, nome do poderoso reino que emergiu no século XVII e cujo declínio se deu no processo de interiorização das colônias francesas e britânicas na região. No final do século XIX, com a “conquista francesa do Daomé, em 1892, a partilha do Borgu entre a Inglaterra e a França, em 1895, a extensão da autoridade britânica até o restante do país iorubá e a conquista inglesa do Benin<sup>22</sup>, em 1897”<sup>23</sup>, a região foi paulatinamente conquistada pelos dois impérios europeus, feito que foi sacramentado com um acordo de partilha colonial entre Nigéria e Daomé, no ano de 1899<sup>24</sup>, dando início a uma grande noite, de consequências duradouras de alcance global.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o ocidente via com espanto os horrores do nazismo. Os africanos também observaram atentamente, a distância ou no front. A ideia de superioridade europeia, em ruínas desde a Grande Guerra, teve no Holocausto a sua pá de cal. O momento havia se tornado propício para que ganhassem força também no ocidente as reivindicações contra o racismo e o imperialismo no continente africano, embora os movimentos de resistência fossem muito mais antigos, praticamente desde as invasões no fim do século XIX. Antes do fim da guerra, a Etiópia se libertara do fascismo em 1941. Na Ásia, a Índia e o Paquistão emergiram como nações independentes do Império Britânico em 1947, a China iniciara sua revolução em 1949 e seis anos mais tarde essas nações estiveram presentes na Conferência de Bandung, marco do terceiro-mundismo, da autodeterminação e do não alinhamento, da qual seis nações africanas participaram.

Iniciativas de integração regional no continente africano não faltavam. O V Congresso Pan-Africano que aconteceu na cidade de Manchester em 1945, organizado por sindicatos internacionalistas e presidido pelo intelectual W.E.B. Du Bois<sup>25</sup>, foi um ponto de inflexão para a radicalização dos partidos com objetivos de conquistar as independências nacionais<sup>26</sup>. Desde o congresso até a independência da Costa do Ouro de Kwame Nkrumah, em 1957, passaram-se doze anos, em 1958 a Guiné tornou-se independente, e dois anos depois, em 1960, foi o ano de diversas independências de países africanos, entre eles o Senegal de Leopold Segnhor, os Camarões, a Costa do Marfim, o Togo, o Daomé, a Nigéria, entre outros.

21 Nome escolhido em 1975, pelo major Mathieu Kerekou, com o propósito de dissociar o país da herança da escravidão. É uma homenagem ao antigo Reino do Benin, atual Nigéria.

22 Neste caso o antigo Reino do Benin.

23 ASIWAJU, A. I. Daomé, país iorubá, Borgu (Borgou) e Benim no século XIX. **História geral da África I**, UNESCO, 2010, p. 835.

24 SOUMONNI, Elisée. Daomé e o mundo atlântico. **SEPHIS/CEAA**, 2001. p. 21.

25 SHEPPERSON, George et al. The fifth Pan-African conference, 1945 and the all African peoples congress, 1958. **Contributions in black studies**, v. 8, n. 1, p. 4, 2008.

26 KODJO, Edem; CHANAIWA, David. Pan-africanismo e libertação. **História geral da África VIII: África desde 1935**. UNESCO, 2010, p. 897-924.

Esses processos de independência das nações africanas e seus desdobramentos são extremamente complexos, não foram simplesmente resolvidos do dia para a noite. Na verdade, no tempo presente temos notícias de conflitos étnicos ou religiosos em diversos países africanos. Histórias de atentados na Nigéria, limpezas étnicas na República Centro-Africana, conflitos de gerações no Congo e no Sudão que levam a deslocamentos massivos de pessoas, como os refugiados do povo saarauí. Tais eventos são ainda desdobramentos dos contextos de colonização, descolonização e Guerra Fria. No período pós-independência, reviravoltas políticas, golpes militares, prisões e assassinatos com participação das potências estrangeiras foram recorrentes.

As vítimas eram líderes pan-africanistas como de Patrice Lumumba, no Zaire<sup>27</sup>, Amílcar Cabral, fundador do PAIGC, lideranças socialistas como Kwame Nkrumah e aqueles considerados subversivos como Nelson Mandela. Do lado da OTAN, a interferência para levar ao poder líderes mais propensos a adotar agendas que atendessem as demandas do mercado global em troca de alguma autonomia política tinha como preocupação maior a manutenção da dependência econômica, justificada pela dialética de desenvolvimento/subdesenvolvimento. Desta forma, as antigas metrópoles mantinham suas empresas operando quase exclusivamente nas antigas colônias através de acordos de cooperação e defesa com grandes vantagens aos primeiros e desfavoráveis aos africanos. Este foi o caso da Nigéria, vizinha do Benin, antiga colônia britânica e hoje maior produtor de petróleo no continente africano, onde a empresa anglo-holandesa Shell/BP foi capaz de manter a sua hegemonia na partilha do mesmo depois da nacionalização realizada em de 1979, com a tomada de parte da B.P., e da diversificação na partilha do petróleo empreendida pelo governo nigeriano ao longo do último quarto do século XX<sup>28</sup>.

Apenas cento e vinte quilômetros separam a capital nigeriana Lagos da capital beninense Porto Novo<sup>29</sup>. O Benin, ao contrário de seu vizinho, é um país de economia agrária. Exporta produtos como algodão e milho para a vizinha Nigéria, com um pequeno setor petrolífero que exporta principalmente para o vizinho Mali, enquanto importa toda sorte de produtos que não produz. Além da agricultura, o trabalho com a circulação e as vendas de combustíveis contrabandeados vindos da Nigéria é uma das principais atividades dos beninenses de Porto Novo e de parte considerável das pessoas do país, tal qual a produção do algodão para exportação e a economia agrária voltada para o consumo das famílias, que nem sempre é suficiente.

Desde a década de 90, o Benin também investiu no setor turístico através do reconhecimento do valor histórico dos locais ligados ao comércio de africanos escravizados como, por exemplo, o local onde “africanos foram transportados durante o comércio transatlântico de escravos com a bênção, ou melhor, a avareza do rei e a conivência de africanos, europeus e comerciantes americanos”<sup>30</sup>. As atividades se concentram principalmente

27 Atual República Democrática do Congo.

28 FRYNAS, Jędrzej George; BECK, Matthias P.; MELLAHI, Kamel. Maintaining corporate dominance after decolonization: the ‘first mover advantage’ of Shell-BP in Nigeria. *Review of African Political Economy*, v. 27, n. 85, p. 414, 2000.

29 Capital institucional, mas não a capital de fato, que é Cotonou.

30 FINLEY, Cheryl. *Committed to memory: the art of the slave ship icon*. Princeton University Press, 2018, p. 1.



na cidade de Uidá, onde existe atualmente um roteiro patrimonial sobre a escravidão chamado “Rota dos Escravos”, construído em parceria com a UNESCO. De acordo com a historiadora Ana Lúcia Araújo, “o governo do país e os membros da elite beninense juntaram esforços para dar início a uma dinâmica voluntária ou involuntária de patrimonialização da escravidão e do tráfico atlântico”<sup>31</sup>. Tais memórias são instrumentalizadas, reinventadas por diversos grupos locais de interesses por vezes conflitantes, embora juntas tenham um papel central na difusão do turismo no país<sup>32</sup>. A arte tem um papel central nas questões de patrimonialização e difusão da história do Benin. Entre os artistas de notoriedade internacional desse país podemos citar Cyprien Tokudagba (1939-2012), escultor nascido em Abomey cujas obras permeavam o universo dos voduns e antigos reis do Daomé; e, mais recentemente, podemos falar do trabalho de Romuald Hazoumé (1962-), artista nascido em Porto Novo e hoje representado pela *October Gallery* (Londres), pela Gagosian (Los Angeles), pela Magnin-A (Paris), entre outras.

Diversas obras suas integram acervos públicos como os do *British Museum* (Londres), do *Barbier-Mueller Museum* (Genebra) e do *Museumslandschaft Hessen Kassel* (Alemanha), onde é conhecido principalmente pelas esculturas feitas com galões de gasolina. Seu trabalho mais notório talvez seja a obra intitulada *La bouche du roi* (A boca do Rei) (1997-2005) (imagem 2). O nome da instalação evoca diversos significantes: pode referir-se à localidade onde os escravizados eram embarcados, pode evocar o papel do rei do Daomé no comércio e do nome dado ao oficial da corte francesa, responsável pela alimentação dos monarcas no século XVII, quando os franceses instauram o *Code Noire*, que regulamentaria o comércio de africanos escravizados<sup>33</sup>. A multiplicidade de sentidos explica a sua circulação, desde o contexto do Benin, onde teve exposições em espaços como a *Foundation Zinsou*, assim como na Nigéria entre outros países próximos, até ganhar notoriedade na Europa quando foi exposta no Musée du Quai Branly. Posteriormente a obra foi comprada, em 2007, pelo British Museum para as celebrações do bicentenário da abolição do tráfico transatlântico de escravizados pelos ingleses.

31 ARAÚJO, Ana Lucia. Caminhos atlânticos memória, patrimônio e representações da escravidão na Rota dos Escravos. *Varia Historia*, v. 25, n. 41, p. 131, 2009.

32 Ibid.

33 BAADER, Hannah. Introduction: Why Benin? Traditional to Contemporary Aesthetic Practices in West Africa, Benin and Togo. *The Art Histories and Aesthetic Practices Blog*. 2016. Disponível em: <https://medium.com/from-traditional-to-contemporary-aesthetic>. Acesso em: 26 jan. 2021.

**Imagem 2– “La Bouche du Roi”. Instalação Multimídia. 10 x 2.9 m**



Fonte: British Museum.

Trata-se de uma instalação múltipla: visual, sonora e olfativa, na qual intenção é de ser uma experiência imersiva. Ela é composta por um conjunto de 304 galões que o artista chama de máscaras, além de garrafas quebradas, entre outros objetos, dispostos como a famosa gravura do navio negreiro *Brookes*. De acordo com Yannis Hamilakis<sup>34</sup>, que nos dá uma descrição detalhada da instalação no *British Museum*, no local de exposição foi reproduzido um vídeo onde Romuald Hazoumê explica seu trabalho enquanto vemos também imagens de Porto Novo, mais especificamente falando do tráfico de combustíveis na fronteira entre a Nigéria e o Benim. No mesmo ambiente, antes da sala onde se encontrava a instalação, foi projetada também a imagem do navio de Liverpool. Ao adentrar a sala onde estava a instalação *La Bouche du Roi* no *British Museum*, os visitantes experienciaram uma sensação certamente mais ampla daqueles que contemplaram o diagrama do navio *Brookes*. Dentro da sala, ao sentir cheiro de fezes, urina, tabaco e especiarias, a experiência de imersão era inevitável. A sensação olfativa resultava em um odor misto, entre o comércio e a degradação humana. Os cheiros e as condições dos navios negreiros foram muitas vezes descritos por viajantes, mas pela primeira vez os visitantes que já conheciam essas histórias puderam experimentar uma sensação similar.

34 HAMILAKIS, Yannis. Contemporary art and archaeology: reflections on a relationship. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 13, n. 3, p. 739-742, 2007.

Imagem 3 – “La Bouche du Roi” [Detalhe]



Fonte: British Museum.

De longe, como no diagrama, as máscaras/galões parecem semelhantes umas às outras, mas de perto é possível observar suas especificidades, sinais que dão a elas a potência de serem representações de pessoas, vidas. Através dos sons, foram projetados rangidos de navio, sussurros, lamentos e canções reproduzidas de trás dos galões, além de nomes em língua iorubá. Algumas máscaras/galões foram pintadas de cores diferentes e carregavam búzios, estatuetas (*ibejis*), miçangas (imagem 3). Desta forma, tais objetos remetem também à travessia das tradições, ritos, técnicas, histórias ancestrais imantadas nesses corpos. Os exemplos não faltam: desde a força do vocabulário africano presente no Novo Mundo, à autoridade dos tambores nas maiores expressões culturais do Brasil, além dos cultos nagôs e *voduns* na Bahia de Todos os Santos e noutras cidades. Todas são continuidades evidentes entre os dois lados do Atlântico, inclusive na chamada Arte Colonial<sup>35</sup>.

É fundamental entender o papel das máscaras tanto no mundo africano quanto na percepção ocidental. Elas são objetos importantes nos cosmos de diversas etnias e sua confecção na data de tempos imemoriais. As histórias dos povos africanos foram muitas vezes contadas através delas, são máscaras sobretudo para mostrar, não para esconder. Achille Mbembe afirmou que elas eram o “símbolo por excelência da determinação dos seres vivos na luta contra a morte. Simulacro do cadáver e substituto do corpo perecível”<sup>36</sup>. Elas tinham um papel crucial dentro das cosmologias africanas e isso foi rapidamente identificado pelos religiosos e agentes coloniais como objetos subversivos, fetiches, termo cuja história tem uma relação com a Guiné e a África Ocidental. Entre fins do século XIX e o início do século XX ele foi muito utilizado

35 MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2018. p. 20.

36 MBEMBE, Achille. A Crítica da Razão Negra. *Antígona*, 2014, p. 11. p. 303.

pelos antropólogos para designar várias coisas, desde entes naturais como árvores, montanhas, rios até objetos feitos por pessoas que tomavam formas e funções diversas.

No início do século XX as formas de expressão africanas passaram por uma valorização graças a sua apropriação por artistas modernistas como Pablo Picasso<sup>37</sup>, em *Les Demoiselles d'Avignon*. A ideia da pintura veio depois da visita feita pelo artista espanhol à sessão etnográfica do antigo Palácio do Trocadero, em Paris<sup>38</sup>, coleção hoje movida para o Musée du Quai Branly. O uso das formas africanas, todavia, não significou exatamente a valorização dos africanos ou de África, mas, sim, parte de uma grande fantasia primitivista da qual os emergentes artistas e intelectuais modernos procuravam novas formas de afeição, ligadas a forças expressivas consideradas mais poderosas, encontradas no “inconsciente da civilização”<sup>39</sup>. Alcançar esse estado seria uma forma de regressão intelectual à “infância da humanidade”, lugar onde buscavam as emoções mais profundas, como quando Aby Warburg viu no ritual *Hemis Kachina* semelhanças entre a serpente dos Hopi e a serpente pagã, ao pressupor a universalidade do réptil como imagem do mal<sup>40</sup>.

Para artistas e intelectuais, certamente é possível afirmar isso para a grande maioria dos que viveram nas primeiras décadas, já que conhecer outros povos era como uma viagem no tempo. Para os artistas, em especial, era um modo de recuperar parcial e visualmente um tipo de “vigor primitivo” que o avanço inevitável da civilização tratara de pacificar. O encontro de Picasso, em meados dos anos 50, com o artista guianês Aubrey Williams descreve perfeitamente essa situação. O grande pintor espanhol encantou-se com a “bela cabeça africana” de Williams, não sendo capaz de enxergá-lo como artista, apenas como objeto<sup>41</sup>. Bell Hooks e Grada Kilomba denominam esse comportamento contraditório de “inveja racial”, um tipo de herança do exotismo e do primitivismo, em que o sujeito negro é “reduzido a fisicalidade”<sup>42</sup>, transformado em mercadoria<sup>43</sup>. As máscaras representam também esse movimento porque são o fetiche ocidental pelos objetos africanos em sua fome de consumir o Outro<sup>44</sup>. De acordo com Hans Belting, as máscaras foram consideradas “o Outro por excelência”<sup>45</sup> e Hazoumé conhece as relações entre desejo e repulsa do ocidente com a alteridade.

De humor ácido, o artista diz tomar proveito das contradições dos desejos dos brancos no mundo da Arte, daqueles no mercado global e, especialmente, das contradições de fazer Arte e ganhar a vida com objetos que são muitas vezes considerados lixo. Desta forma, faz

37 BARROS, José D'Assunção. As influências da arte africana na arte moderna. *Afro-Ásia*, n. 44, p. 37-95, 2011.

38 DANTO, Arthur. *Artifact and art*. Art/artifact: African art in anthropology collections, 1988, p. 18-32.

39 PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. UFRJ, 2000, p. 57.

40 FREEDBERG, David. *Las máscaras de Aby Warburg*. Sans Soleil Ediciones, 2013, p. 55.

41 GIKANDI, Simon. Picasso, Africa, and the schemata of difference. *Modernism/modernity*, v. 10, n. 3, p. 455-480, 2003.

42 KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2019. p. 160.

43 HOOKS, Bell. *Olhares negros*: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. p. 282.

44 RAINSBOROUGH, Marita. *Crossing Borders*. A Filosofia da Identidade e a Transculturalidade na Arte Contemporânea Africana. *Trans/Form/Ação*, p. 142, 2016.

45 BELTING, H. *Faces*: Eine Geschichte des Gesichts. München: C. H. Beck, 2013. P. Apud. RAINSBOROUGH, Marita. Op. Cit., p. 133-154.

uma provocação a posição do artista africano no contexto da Arte que é institucionalizada a partir do norte global. Ao mesmo tempo em que ganha maior espaço e notoriedade, percebe e expõe a contradição de ser colocado sempre como um exótico. Por diversas vezes, o artista justificou a proposta das máscaras afirmando que os africanos têm muitas máscaras antigas, mas se quiserem vê-las, precisam conseguir um visto para chegar aos museus europeus, onde elas se encontram. Desta forma, seu trabalho é uma crítica também a maneira como a Arte e os artistas africanos são vistos pelos seus financiadores no norte global: “esperam de um africano que produza novas máscaras”. Suas máscaras, afirma, são feitas com o “lixo que enviam para nós todos os dias”, completando: “eles ainda me pagam por isso, é ótimo!”<sup>46</sup>. A polissemia de sua obra dialoga tanto com os níveis de exploração mais explícitos, como a escravidão, quanto com níveis mais sofisticados, como a dependência econômica e os limites dados aos negros no mundo ocidental quanto à forma de ocupar espaços privilegiados de interlocução.

Como os galões emanam ao mesmo tempo um ar ambíguo, entre coisa e pessoa, os detalhes acrescentados pelo artista ioruba os aproximam ainda mais da humanidade, dando a eles penteados como forma de remeter às personalidades, humores, traços específicos. Assim ele se afasta da visão redutora do abolicionismo e da visão primitivista que permeia as aproximações do mundo da arte metropolitano, apesar de utilizá-los como meio de projetar sua crítica. Hazoumé afirmou que “o artista contemporâneo é aquele que fala do agora, da comunidade”<sup>47</sup>, sendo assim, os galões de gasolina são também uma forma de falar do seu local. Segundo o artista, eles são uma forma de representar o povo, já que é possível para seus conterrâneos identificar através de indícios a quem pertencem: a classe social, qual o nível de educação, como também a religião. As máscaras/galões de Romuald Hazoumé, objetos tão presentes em um contexto local, dizem respeito também a uma rede de relações mercantis globais de exploração, sintetizando de certa forma uma crítica à miséria causada pela dependência econômica, resultado das políticas de expansão colonial e exploração relativa à inserção desses espaços no mercado global.

### **A crítica à permanência das estruturas: ciência e arte na obra de Rosana Paulino**

A segunda metade do século XX foi marcada pela maior valorização das artes não ocidentais, processo indissociável das experiências de descolonização em África. Os artistas africanos, por exemplo, exigiram o reconhecimento de seus trabalhos, antes vistos pelos ocidentais como ingênuos, na melhor das hipóteses, ou expressões tribais de impulsos quase animalescos. Tal virada no continente africano tem como marcadores o Primeiro Festival de Artes e Culturas Negras e Africanas (FESMAN’66), realizado na cidade de Dakar em 1966,

46 Entrevista cedida pelo artista para a exposição ‘21st Century: Art in the First Decade’ na Gallery of Modern Art (GoMA), Brisbane, Australia, 2010. < <https://www.youtube.com/watch?v=g4fwwACgsK0&t=372s>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

47 Entrevista cedida pelo artista em um *vernissage* de sua mostra individual em Berna, Suíça, no ano de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pk6QaUljiMwo&t=2077s>>. Acesso em: 7 fev. 2020.

e o II Festival (FESTAC'77), que aconteceu na cidade de Lagos, 11 anos depois, nos quais participaram artistas africanos e descendentes de africanos de todas as partes do mundo. Esses festivais contaram com a participação de representantes brasileiros, apesar de terem sido praticamente ausentes no primeiro em função da censura do governo ditatorial aos artistas considerados subversivos e ativistas. Já no segundo estes estiveram em uma grande comitiva, embora os critérios de decisão continuassem na mão de pessoas alheias e ignorantes às práticas artísticas de herança africana<sup>48</sup>. Um dos principais nomes do movimento negro, o idealizador do Teatro Experimental do Negro, intelectual e artista plástico Abdias do Nascimento foi impedido de falar no colóquio. Esse fato ficou publicamente conhecido através da carta que Pio Zirimu, organizador do evento, enviou a Abdias, publicada posteriormente em seu livro “O genocídio do negro brasileiro” (1978).

Nos últimos oitenta anos no Brasil, esta mudança de perspectiva no mundo da arte significou a ampliação, ainda que tímida, do destaque dado aos artistas negros. Isto se deveu em grande parte pelo resultado da luta de grupos marginalizados na conquista de reconhecimento já que, desde o estabelecimento das belas-artes como um ofício de nobreza, ainda no século XIX, em oposição ao trabalho considerado aviltante de artesãos de origem africana e indígena das corporações de ofício responsáveis por toda a visualidade religiosa na colônia, os negros foram alijados pelas instituições como produtores de arte. Salvo algumas exceções como Estevão Silva (1845-1891) e Arthur Timóteo (1882-1922), entre outros artistas que foram reconhecidos tardiamente como Emanuel Zamor (1840-1917), o papel dado aos negros nas instituições de artes plásticas até as primeiras décadas do século XX foi majoritariamente o de representação como temática<sup>49</sup>.

Através das frestas possibilitadas pela insistência dos negros em se expressar e as mudanças no mundo da arte internacional, esses artistas conseguiram notoriedade no meio brasileiro, país marcado pelas tensões raciais desde a sua gênese. Nesse contexto, surgiu paralela e transversalmente aos movimentos da Arte Moderna e da Arte Contemporânea um conceito próprio na esteira da maior reflexão acerca dos processos de diáspora dos povos africanos. A ideia de uma Arte afro-brasileira, segundo Roberto Conduru, é problemática<sup>50</sup>, devido à diversidade de artistas, nem sempre negros, abarcados por ela, como Carybé (1911-1997) e Hansen Bahia (1915-1978). Além da questão centrada nos artistas, servem de complicadores os diferentes modos de abordar os temas, as formas de produção que, por vezes, escapam a uma definição capaz de circunscrever de maneira justa o universo de obras hoje classificadas sob este guarda-chuva – Arte afro-brasileira – amplamente utilizado para definir uma grande gama de produções.

48 DO NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador (1976). **Histórias afro-atlânticas vol. 2 Antologia**, São Paulo, MASP, 2019, p. 36.

49 BENACHIO, Ana Laura; BECK, Diego Eridson; COSTA, Rafael Machado; VARGAS, Rosane. Considerações sobre a representação do negro na arte do Brasil, 1850-1950. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014.

50 CONDURU, Roberto. Negrum multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia. **Acervo**, v. 22, n. 2, p. 29-44, 2009.



No que diz respeito à construção do conceito de Arte afro-brasileira, a reunião de obras importantes, artistas, trabalhos críticos e o assentamento desse mundo no mundo das artes brasileiras, os trabalhos de Emanuel Araújo e Mariano Carneiro da Cunha são incontornáveis. Artista, museólogo, curador e criador do Museu Afro Brasil, Araújo esteve no festival em Lagos, voltando ao continente africano 10 anos depois em viagem ao Senegal, onde idealizou a exibição “A mão Afro-Brasileira”<sup>51</sup>, realizada no ano seguinte em conjunto com Carlos Eugênio Marcondes Moura. Esta é considerada um marco para os artistas que orbitam esse tema por ter sido a primeira “mostra extensa composta apenas por obras de artistas negros”<sup>52</sup>. O antropólogo Mariano Carneiro da Cunha, e antes dele Roger Bastide, dedicou-se ao estudo das continuidades nas práticas artísticas nos dois lados do Atlântico. Em um de seus escritos esboçou quatro tipos de produções que poderiam se encaixar na denominação Arte afro-brasileira, mesmo admitindo a ambiguidade do conceito, são eles: os trabalhos que tangenciam o tema incidentalmente; outros que o fazem de modo sistemático e consciente; os que lançam mão dos temas e das soluções plásticas; e, por fim, os artistas rituais<sup>53</sup>.

Como vimos na classificação de Carneiro da Cunha, na realidade as expressões criadas por eles são múltiplas e seguem por caminhos dos mais diversos, com posicionamentos políticos claros, por vezes didáticos. Sobre este último aspecto, o historiador da arte Roberto Conduru afirmou que nos últimos anos têm se avolumado os trabalhos voltados às questões políticas “seja em ações antirracistas e contrárias à marginalização dos afro-descendentes, seja na abordagem da história, na reelaboração de memórias individuais e coletivas, ou em expressões étnicas diferenciadas”<sup>54</sup>. Podemos falar em Aline Motta (1974-), Ana Lira (1977-), Arjan Martins (1960-), Ayrson Heráclito (1968-), Daniel Lima (1973-), Dalton Paula (1982-), Eustáquio Neves (1955-), Frente 3 de Fevereiro (2004-), Jaime Lauriano (1985-), Moisés Patrício (1984-), Paulo Nazareth (1977-), Renata Felinto (1978-), Sidney Amaral (1973-2017), Thiago Sant’ana (1990-), Zózimo Bulbul (1937-2013), entre outros que frequentemente atravessaram os tempos e os espaços atlânticos, apropriando-se dos objetos e imagens relacionados à diáspora.

Dentre esses artistas, é incontornável o nome da paulista Rosana Paulino (1967-), que há anos trabalha com uma estética militante na qual vem se dedicando à revisão da história a partir de uma posição política que dialogue com as experiências vividas pelos descendentes de africanos. A artista parte da construção da própria identidade e, segundo disse em entrevista, são suas inquietações que levam o trabalho ao encontro da tarefa de pensar o Brasil na diáspora<sup>55</sup>. Os materiais que utiliza são em geral fotografias científicas, retratos em que amas de leite

51 ARAUJO, Emanuel. Thirty Years of Afro-Brazilian Art. *Critical Interventions*, v. 9, n. 2, p. 149-155, 2015.

52 MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. *Histórias afro-atlânticas vol. 2 Antologia*, São Paulo, MASP, 2019, p. 580.

53 CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 1.023. Apud CONDURU, Roberto, op. cit., p. 36.

54 CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 31-32.

55 DOS SANTOS CARVALHO, Noel; TVARDOVSKAS, Luana Saturnino; FUREGATTI, Sylvania Helena. Entrevista com Rosana Paulino. *Resgate: Revista Interdisciplinar De Cultura*, v. 26, n. 2, p. 149-160, 2018.

dividem espaço com pequenos senhores, retratos pessoais, entre outras imagens<sup>56</sup>. Além de artista plástica, Paulino é também pesquisadora, educadora e curadora, com diversas mostras individuais e coletivas no Brasil e no mundo.

Um de seus trabalhos recentes chama-se “A Permanência das Estruturas” (2017) (imagem 4). A obra fez parte da série “Atlântico Vermelho”, exposta na mostra individual de mesmo nome na Galeria Superfície, em São Paulo. Mais recentemente, esteve na exposição “Histórias Afro-Atlânticas” (SP), com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo, recebendo 180 e 136 mil visitantes no MASP, e Tomie Ohtake, respectivamente, tendo sido adicionada ao acervo do museu. A série da qual a obra faz parte traz diversas imagens que evocam os livros de história e pintura natural, além da biologia do século XIX e o racismo científico que dela se desdobra, apontando o papel da ciência na construção dos argumentos que buscaram apagar os negros da história, reduzi-los a um estado de natureza, esta que, por sua vez, era vista como passado ou objeto, na direção contrária aos anseios de progresso<sup>57</sup>.

**Imagem 4 – Rosana Paulino - A permanência das estruturas (2017). Impressão digital sobre tecido, recorte e costura. 96 x 110 cm**



Fonte: Acervo MASP.

No centro está o diagrama do navio *Brookes*, como elemento de ligação entre as outras imagens que compõem a obra. Uma cena de caça em azulejaria portuguesa evoca no mesmo plano a beleza da arte e a violência predatória da colonização. Nas partes superiores e inferiores Rosana Paulino tomou a fotografia de Aouni Mina, tirada no Rio de Janeiro em 1865 por Auguste Stahl, um notório defensor do racismo científico. Essa imagem foi parar

56 PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. São Paulo: Tese Doutorado. Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2011. p. 56.

57 RIBEIRO, Antônio Pinto. *Atlântico Vermelho – Padrão dos Descobrimentos*. 2018. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/atlantico-vermelho-padrão-dos-descobrimentos/>. Acesso em: 31 jan. 2021.

na coleção de Louis Agassiz (1807-1863)<sup>58</sup>, geólogo e zoólogo defensor das teorias raciais. O racismo científico, adotado por grande parte dos intelectuais brasileiros em finais do século XIX e início do século XX, subsidiava explicações essencialistas sobre a posição dos negros naquela sociedade e justificava a importação de colonos brancos empobrecidos vindos de países europeus com o intuito de embranquecer a longo prazo a população.

Membros do movimento abolicionista no Brasil advogavam a inferioridade dos negros, as estratégias de importação de colonos brancos e mesmo deportação dos negros para o continente africano. O que era uma solução para o sustento da colônia e do império passou a ser um problema para a emergente república. Estes posicionamentos fatalistas e essencialistas estão expressos na forma como Aouni é retratado: nu, descolado de qualquer traço de personalidade, como um objeto ou animal pronto para ser pesado, medido e avaliado. Uma de suas silhuetas mostra um vazio, branco, apagado. Esse apagamento também é importante para Rosana Paulino, que já havia tratado do assunto na série *Amas de Leite* (2005), série que toma imagens em que essas mulheres eram propositalmente desfocadas ou apagadas, mostrando apenas os pequenos senhores.

A adesão das elites brasileiras às teorias raciais consistia de iniciativas isoladas, mas toda uma maneira de pensar que distribuía atributos essenciais para cada uma das “raças”, um discurso muito conveniente para a emergente classe dominante que passou a ver os antigos escravos, antes tão necessários ao funcionamento da sociedade, como estorvos, sinais de uma nação degenerada e sem futuro<sup>59</sup>. Tudo era perfeitamente justificável: uma escravidão que parecia não ter acontecido, como dizia o hino da república menos de dois anos após a lei áurea; uma teoria científica que naturalizava as posições naquela sociedade e terminaria por garantir o imobilismo social. Esses estudiosos ignoraram as imbricações entre escravidão, políticas de expansão colonial e as condições vividas pelos povos não ocidentais<sup>60</sup>, sendo os estudos desses homens da ciência fundamentais para o processo que Frantz Fanon chamou de “epidermização da inferioridade”<sup>61</sup>.

As imagens de crânios nos remetem à frenologia. A doutrina se baseava na crença de que a diferença de tamanhos de cérebros indicava a maior ou menor capacidade mental dos homens. A fotografia Aouni Mina nos dá referência à antropometria, outra doutrina que serviu de base para a antropologia criminal. Esse campo “científico”, cujo grande nome foi o italiano Cesare Lombroso e, no Brasil, Nina Rodrigues, tinha como proposta encontrar explicações biológicas para o comportamento criminal de certos grupos sociais, ou raciais. Esse assunto é pouco debatido no Brasil quando falamos sobre as origens do racismo estrutural no tempo presente. Mas na realidade, tais teorias foram levadas muito a sério pela sociedade do pós-

58 MACHADO, Maria Helena PT. Nineteenth-Century Scientific Travel and Racial Photography: The Formation of Louis Agassiz’s Brazilian Collection. *Mirror of Races*. Disponível em: <http://mirrorofrace.org/machado/>. (revisado em 12-11-2017), 2012.

59 SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. Editora Companhia das Letras, 1993, p. 35.

60 ASAD, Talal. Two European images of non-European rule. *Economy and Society*, v. 2, n. 3, p. 263-277, 1973.

61 FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. *SciELO-EDUFBA*, 2008 [1952], p. 28.

abolição e impactaram diretamente na política e na visão da nação com os negros. Tentativas de conciliação posteriores existiram, é claro, como a positivação da miscigenação e a já velha e batida ideia de democracia racial. Todavia, estas mantiveram os aspectos hierárquicos das formas predecessoras de explicar o ordenamento do mundo.

Estudos como o de Virgínia Bicudo e Guerreiro Ramos, ainda na primeira metade do século XX, já apontavam o tamanho do problema. A psicanalista, no seu trabalho “Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo” (1945), já chamava a atenção para como o tratamento dispensado por negros e pardos era melhor aos brancos do que aos grupos semelhantes. Já o sociólogo Guerreiro Ramos, ainda em 1955, chamou de “patologia social do branco brasileiro” a tendência de os estudos sobre os africanos tomarem os negros como objetos, temas, desconsiderando aspectos vitais das formas de agência e subversão às lógicas de dominação construídas por esses grupos marginalizados. Tais questionamentos, embora feitos há mais de setenta anos, foram invisibilizados por décadas, até que seus autores fossem resgatados recentemente, mostrando críticas que permanecem pertinentes para compreendermos como a sociedade brasileira enxerga e lida com os não brancos.

A permanência das estruturas nos fala sobre esses diversos aspectos mais ou menos sutis do racismo. Seja na ciência, na forma de apagamento, esquecimento ou teorias que inferiorizavam os corpos outros; na arte, como forma sutil de delimitação espaços dados aos negros como artistas religiosos ou *naif*; e, principalmente, nas formas institucionalizadas de violência onde “todo camburão tem um pouco de navio negreiro”<sup>62</sup>. Neste sentido, o posicionamento de Rosana Paulino é frontal aos problemas que ela investiga e às imagens que utiliza em seus trabalhos. A condição de mulher negra, vivendo em um país e em um mundo estruturado de forma que ser negro, ser mulher e periférica é ser outro, dá a gravidade de sua intervenção na imageria das teorias raciais.

Rosana Paulino tomou como objetivo “um fazer que traz à luz algo ‘novo’ com base no entendimento do já feito”, em busca de “sentidos que pensávamos já mortos”<sup>63</sup>. No tempo presente se tornou candente o debate sobre o racismo estrutural e suas bases históricas. Além de uma pauta política, participam ativamente dessa construção os campos da Arte e da ciência. Críticas ao olhar etnocêntrico da divisão racial existiram desde sempre, como vimos rapidamente com Rosana Bicudo e Guerreiro Ramos. Lima Barreto, outro escritor até recentemente pouco lembrado e que viveu o apogeu das teorias raciais no Brasil, pôde arrematar comentários sobre o trabalho de Rosana Paulino. Para Barreto a ciência: “não é assim um cochicho de Deus aos homens da Europa sobre a misteriosa organização do mundo”<sup>64</sup>.

62 O RAPP. **Todo camburão tem um pouco de navio negreiro**. Rio de Janeiro: WEA: 1994: CD.

63 PAULINO, Rosana. Op. Cit., p. 24.

64 BARRETO, Lima. **Diário íntimo**. Domínio Público. 1905.

## Conclusão: as idas e vindas de um navio negroiro

Segundo o filósofo Jacques Rancière, a política e as formas de visibilidade possuem uma relação profunda. As práticas que envolvem aquilo que é visível, o que deve ser visto e como deve ser visto, possuem um forte impacto nas possíveis formas de ser<sup>65</sup>. A Arte, evidentemente, possui status diferente de outras imagens. Embora o estatuto de obra artística nem sempre seja garantia de maior perenidade, apenas nos deixa rastros da dimensão do alcance de determinadas imagens em seu contexto. Imagens de grande circulação transitam entre o meio artístico e todos os outros, podendo ter origem em qualquer um deles. Elas circulam carregadas de intenções, velhos e novos agenciamentos e uma grande capacidade de “fazer política”<sup>66</sup>. Como defendeu Ulpiano Bezerra de Menezes, não são apenas conteúdo, mas coisas<sup>67</sup>, podem (por que não?) ocupar lugar de agentes<sup>68</sup>. Elas passam a fazer parte de um cosmo imagético que se coloca como ação e mobiliza outros tipos de ação política. Quanto a isso, o historiador John Pocock nos recorda que os discursos políticos se servem de “uma série de ‘linguagens’ e modos de argumentação provenientes de diversas origens”<sup>69</sup>.

O diagrama do navio Brookes encarna este tipo de imagem sobrevivente, que salta no tempo, surgindo vez ou outra dispersa sempre que se pretende buscar alguma analogia com as coisas que ela torna visível. Seu impacto no contexto foi enorme tornando-a fundamental para a propaganda abolicionista, na qual ela cumpriu o papel de afetar milhares de pessoas para a causa. Seus idealizadores sabiam do seu impacto potencial, mas as idas e vindas nos mostram como a imaginação dos abolicionistas tinha limites muito mais efêmeros que a capacidade de transformação das imagens, afinal o tempo delas ultrapassa o dos homens, é aberto e escorregadio. Os séculos passaram e a imagem inscreveu na cultura a denúncia de um padrão do qual as pessoas do futuro poderiam encontrar similitudes, apropriando-se dela para, de alguma forma, agir contra as forças que as oprimem. O navio, que foi o grande símbolo da era moderna, que evocou durante muito tempo o orgulho e as glórias dos britânicos e de outros impérios envolvidos no comércio triangular, mostrava agora um outro lado, menos elegante, maravilhoso. Não era a imagem da providência, mas a imagem “um sepultamento em massa”<sup>70</sup>.

Ao mesmo tempo esse ícone pode levar a novos caminhos, não tão sombrios, mas de esperança. Afinal, ele pode conotar também uma nova possibilidade de vida dos povos africanos em diáspora<sup>71</sup>, de reinvenção e construção de novos mundos. Paul Gilroy, em “O Atlântico Negro” (1993), afirmou que os navios foram importantes meios de conexão e transformação da cultura

65 RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental Org, 2009. p. 17.

66 Ibid, p. 18.

67 MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista brasileira de história**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

68 GELL, Alfred. **Arte e Agência: uma teoria antropológica**. Tradução: Jamile Ribeiro. São Paulo: Ubu. 2018. p. 32.

69 POCOCK, John Greville Agard. **Linguagens do Ideário Político**. Trad. Fábio Fernandez. Edusp, 2003, p. 32.

70 HAMILAKIS, Yannis. Op. cit., p. 739.

71 FINLEY, Cheryl. Op. Cit. p. 6

negra no Atlântico. Segundo o antropólogo, eles eram “elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam”<sup>72</sup>. Se o navio é simbólico ao pensarmos o moderno, ele também é capaz de operar em um duplo sentido como veículo desse Atlântico Negro, “na circulação de ideias, ativistas, bem como movimento de artefatos culturais e políticos chaves: panfletos, livros, registros fonográficos e cores”<sup>73</sup>. Tais circulações, segundo Gilroy, nos permitem tomar o “Atlântico Negro como contracultura da modernidade”<sup>74</sup>.

Por fim, as idas e vindas de Brookes nos mostram como as imbricações entre arte e política, ainda que partindo de uma origem comum, nos ajudam a investigar novas conexões nesses espaços Atlânticos. Se antes a imagem do navio era rapidamente relacionada ao movimento abolicionista, no tempo presente foram adicionados novos significantes a ela. Por um lado, Romuald Hazoumé e Rosana Paulino, entre diversos artistas que se apropriaram da imagem, alargaram seus sentidos ao colocarem suas marcas nela, adicionando novas camadas que dialogavam com suas questões pessoais e problemas locais. Por outro lado, o navio também evoca e torna visível um mundo onde a experiência comum dos africanos e seus descendentes opera como elemento aglutinador de povos separados por oceanos de distância. As novas viagens de *Brookes* nos dirão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ana Lucia. Caminhos atlânticos memória, patrimônio e representações da escravidão na Rota dos Escravos. **Varia Historia**, v. 25, n. 41, 2009.

ARAÚJO, Emanuel. Thirty Years of Afro-Brazilian Art. **Critical Interventions**, v. 9, n. 2, 2015.

ASAD, Talal. Two European images of non-European rule. **Economy and Society**, v. 2, n. 3, 1973.

ASIWAJU, A. I. Daomé, país iorubá, Borgu (Borgou) e Benim no século XIX. **História geral da África I**, UNESCO, 2010.

BAADER, Hannah. Introduction: Why Benin? Traditional to Contemporary Aesthetic Practices in West Africa, Benin and Togo. **The Art Histories and Aesthetic Practices Blog**. 2016.

BENACHIO, Ana Laura; BECK, Diego Eridson; COSTA, Rafael Machado; VARGAS, Rosane. Considerações sobre a representação do negro na arte do Brasil, 1850-1950. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014.

<sup>72</sup> GILROY, Paul; **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. Editora 34, 2001.

<sup>73</sup> Ibid., p. 38.

<sup>74</sup> Ibid., p. 33.



BLACKBURN, Robin. **Queda do escravismo colonial, a-1776-1848**. Editora Record, 2002.

CLARKSON, Thomas. **The history of the rise, progress, and accomplishment of the abolition of the african slave-trade by the British Parliament**. JW Parker, 1839.

CONDURU, Roberto. Negrumes multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia. **Acervo**, v. 22, n. 2, 2009.

COSTA E SILVA, Alberto da. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. **Estudos Avançados**, v. 8, n. 21, 1994.

DAGET, Serge. **A abolição do tráfico de escravos. História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880**. UNESCO, 2010.

DANTO, Arthur. **Artifact and art**. Art/artifact: African art in anthropology collections, 1988.  
DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DO NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador (1976). In: **Histórias afro-atlânticas vol. 2 Antologia**, São Paulo, MASP, 2019.

ELTIS, David; BEHRENDT, Stephen D.; RICHARDSON, David. A participação dos países da Europa e das Américas no tráfico transatlântico de escravos: novas evidências. **Afro-Ásia**, n. 24, 2000.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. **SciELO-EDUFBA**, 2008 [1952].

FINLEY, Cheryl. **Committed to memory: the art of the slave ship icon**. Princeton University Press, 2018.

FREEDBERG, David. **Las máscaras de Aby Warburg**. Sans Soleil Ediciones, 2013.

FRYNAS, Jędrzej George; BECK, Matthias P.; MELLAHI, Kamel. Maintaining corporate dominance after decolonization: the 'first mover advantage' of Shell-BP in Nigeria. **Review of African Political Economy**, v. 27, n. 85, 2000.

GELL, Alfred. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. Tradução: Jamile Ribeiro. São Paulo: Ubu, 2018.

GIKANDI, Simon. Picasso, Africa, and the schemata of difference. **Modernism/modernity**, v. 10, n. 3, 2003.

GILROY, Paul; **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. Editora 34, 2001.

HAMILAKIS, Yannis. Contemporary art and archaeology: reflections on a relationship. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 13, n. 3, 2007.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2019.

KODJO, Edem; CHANAIWA, David. Pan-africanismo e libertação. **História geral da África VIII: África desde 1935**. UNESCO, 2010.

MACHADO, Maria Helena PT. Nineteenth-Century Scientific Travel and Racial Photography: The Formation of Louis Agassiz's Brazilian Collection. **Mirror of Races**, 2012. Disponível em: <http://mirrorofrace.org/machado/>. (revisado em: 12 nov. 2017).

MAESTRI, Mário. Thomas Clarkson: um investigador incansável contra o tráfico negreiro. **Revista História: Debates e Tendências**, v. 15, n. 1, 2015.

MBEMBE, Achille. **A Crítica da Razão Negra**. Antígona, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista brasileira de história**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. In: **Histórias afro-atlânticas vol. 2 Antologia**, São Paulo, MASP, 2019

MARQUESE, Rafael de Bivar. Estados Unidos, segunda escravidão e a economia cafeeira do Império do Brasil. **Almanack**, n. 5, 2013.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

POCOCK, John Greville Agard. **Linguagens do Ideário Político**. Tradução Fábio Fernandez. Edusp, 2003.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Editora UFRJ, 2000.

RAINSBOROUGH, Marita. Crossing Borders. A filosofia da identidade e a transculturalidade na arte contemporânea africana. **Trans/Form/Ação**, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org, 2009.

REDIKER, Marcus. **The slave ship: A human history**. Penguin, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX**. Editora Companhia das Letras, 1993.

SHEPPERSON, George et al. The fifth Pan-African conference, 1945 and the all African peoples congress, 1958. **Contributions in black studies**, v. 8, n. 1, 2008.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Mórula Editorial, 2019.

SOUMONNI, Elisée. Daomé e o mundo atlântico. **SEPHIS/CEAA**, 2001.

*TOMICH, Dale. **World slavery and caribbean capitalism: the cuban sugar industry, 1760-1868. Theory and society, 1991.***

WOOD, Marcus. Imaging the unspeakable and speaking the unimaginable: the 'description' of the slave ship brookes and the visual interpretation of the middle passage. **Lumen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies/Lumen: travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle**, v. 16, 1997.

Recebido em: 16/09/2020  
Aprovado em: 27/10/2020