

HISTÓRIA, MEMÓRIA E ARTE: ESTUDO COMPARATIVO EM TORNO DE IMAGENS DE NAVIOS NEGREIROS

Alexandra Helena Batista da Silva¹

Resumo: Este artigo é apresentado como desenvolvimento parcial de pesquisa de iniciação científica que visa o estudo comparativo de imagens de navios negreiros entre o arquivo da escravidão atlântica e produções artísticas nos contextos afrodiaspóricos do Brasil e dos Estados Unidos. O texto é um convite ao debate sobre as possibilidades de se escrever uma história da escravidão, considerando a violência originária do arquivo que limita a vida de pessoas escravizadas como não humanas. Se propõe, portanto, o aprofundamento da análise da imagem, da arte no geral, como possível fonte no estudo da transformação da memória e na escrita da História da escravidão e da resistência.

Palavras-chave: navios negreiros, escravidão, história, memória, arte.

1. Introdução

Este artigo é apresentado como produção parcial de pesquisa de iniciação científica em desenvolvimento no projeto “Memórias da escravidão e resistência no cinema e em outros meios: abordagens africanas e afrodiaspóricas”. Neste, o plano de trabalho correspondente propõe analisar as representações e abordagens de imagens de navios negreiros, a partir do estudo comparativo de produções artísticas de dois eixos afrodiaspóricos - Brasil e Estados Unidos -, com objetivo de identificar seus modos de relação com o arquivo da escravidão atlântica e com suas lacunas e como essas formas de interação influenciam o trabalho de memória e escrita da História acerca da escravidão e da resistência à escravidão.

Em um primeiro momento é apresentado o que é trabalhado como arquivo da escravidão na pesquisa e em seguida se propõe a reflexão em torno da violência constitutiva do arquivo como limite para a escrita da História da escravidão. O terceiro momento aponta os desdobramentos gerais da pesquisa, os quais identificam a arte como meio de expressão na diáspora e por tal motivo, recurso potente para as escritas impossíveis e para a História em seu entrelaçamento com a memória. Por último, se apresenta o estudo comparativo em andamento sobre as imagens de navios negreiros e as propostas de trabalho na fissura que envolve a arte, a memória e a História da escravidão e da resistência.

¹Graduanda em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), membro do grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível e bolsista de iniciação científica pelo CNPq. Email: alexandra.helena@ufba.br.

2. Arquivo da escravidão atlântica

Inicialmente se propõe a reflexão em torno do que corresponde ao arquivo da escravidão atlântica. A definição de arquivo da escravidão de Saidyia Hartman (2020, p.27) em seu ensaio “Vênus em dois atos” direciona esse trabalho na medida em que se afirma que “o arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser formuladas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder”.

Assim, tudo o que sabemos e o que podemos dizer sobre a vida das pessoas escravizadas só é possível a partir de um arquivo construído por quem antes de tudo faz parte do processo de escravidão como o detentor de vidas humanas e as vê como números no caderno de anotações, mercadorias com determinados preços, objetos de desejo e cadáveres. Dessa forma, as narrativas do arquivo da escravidão que tocam o nome de pessoas escravizadas somente os fazem em relação a algo ou alguém, nunca em sua existência própria e ainda é possível dizer que são praticamente escassos relatos de pessoas escravizadas de sua própria autoria.²

Ao exemplificar os documentos que compõem esse arquivo, Hartman identifica obituários, tratados médicos, diários de capitães negreiros, atas de julgamento, mas não identifica nenhum tipo de imagem. Dessa maneira, é imprescindível destacar que neste trabalho, a noção de arquivo da escravidão compreende todas as esferas do sensível definida por Emanuele Coccia (2010). A partir do autor se entende por sensível nada mais que a existência da forma fora de seu lugar original, em um meio, no qual as coisas se tornam sensíveis, vivendo além de sua matéria.

Fazem parte do sensível, portanto, as imagens visuais, os textos escritos, a música, a poesia, a dança, etc. Nesse sentido, gravuras e pinturas por exemplo, são entendidas como parte desse arquivo da escravidão atlântica considerando que também repousam sobre uma violência fundadora, organizando o que pode ser produzido enquanto imagem.

3. A História diante do arquivo

² Relatos como os de Olaudah Equiano e Mahommah Gardo Baquaqua são alguns dos poucos testemunhos escritos de escravizados que fizeram a Passagem do Meio. Para mais informações ver: Jerome S. Handler, “Survivors of the Middle Passage: life histories of enslaved Africans in British America”, **Slavery and Abolition**, v. 23, p. 25-56, 2002.

Sendo a História a ciência humana que constrói narrativas a partir da mobilização de fontes históricas e tendo o pressuposto intransponível desse arquivo violento, Hartman se pergunta e nos estimula a questionar também, se seria possível escrever algo novo a partir do arquivo que tem as pessoas escravizadas como não humanas. É possível escrever a história a “contrapelo” (BENJAMIN, 1983, p. 225) sem reproduzir a violência do arquivo?

A alternativa de Hartman é seu método de fabulação crítica. Considerando a “incomensurabilidade entre os discursos prevalecentes e o evento, amplifiquei a instabilidade e a discrepância do arquivo, desprezei a ilusão realista usual na escrita da História e produzi uma contra-História **na intersecção do fictício e do histórico.**” (HARTMAN, 2020, p. 30, grifo nosso). Apesar da proposta, a autora reconhece que mesmo a fabulação crítica não tem a capacidade de dar voz ao escravizado, de escrever uma história sem reiterar a violência do arquivo, porque este se coloca como obstáculo fundante.

Nesse sentido, é importante citar que a partir de Hartman (2020) entende-se que historicamente os projetos de escrita de uma História que possa contemplar as necessidades e objetivos de projetos negros tal qual a escrita de uma história da escravidão, da liberdade e da resistência vêm sendo taxados enquanto narrativas marginalizadas, específicas, seguindo o que Grada Kilomba (2019) aponta sobre o conhecimento e o mito do universal. A categoria mais atual de caracterização de debates em torno de raça (mas também de gênero e sexualidade) como narrativas identitárias atende à mesma lógica.

Nesse sentido, o que se afirma neste artigo é uma proposição ao debate às formas de escrever uma história da escravidão, considerando e convidando a explicitar cada vez mais a violência originária do arquivo da escravidão atlântica que determina a vida de pessoas escravizadas como não humanas, autorizando nesse limite estrito de terror o que pode ser dito sobre essas pessoas. Ao lado disso, apresenta-se o aprofundamento da análise da imagem, da arte no geral, como possível recurso de estudo em potencial da escravidão e da resistência, no qual a arte emerge como meio de expressão na diáspora e por consequência, como possível fonte histórica no estudo da transformação da memória.

4. A arte como potência de expressão afrodiaspórica

A partir da expansão do conceito de fonte histórica proposta pela Escola dos Annales³, o documento textual deixou de ser o único significado de fonte e as imagens, assim como toda a gama de documentos possíveis, passaram a ser mobilizadas enquanto fontes históricas. Apesar de estudos importantes produzidos em torno do uso da imagem e da arte em geral na História⁴, de acordo com Ivan Gaskell (1992) e Maria Cristina C. L. Pereira (2016) até hoje se entende que falta ao campo historiográfico um domínio das ferramentas adequadas ao estudo da imagem, sem que sejam automaticamente transferidas da prática com os textos.

Ao longo dessa pesquisa vem se identificando diversas formas pelas quais a arte opera no sensível em geral, como maneiras de reflexão em torno da memória da escravidão, entre elas através do fictício e da fabulação, reconhecendo, portanto, a arte como um meio extremamente potente ao longo do tempo à vivência diaspórica.

Diante de um arquivo violento, da falta como elemento vivo da diáspora e das lacunas representacionais negras, a arte aparece como “estratégia potente de expressão” (BARROS; FREITAS, 2018, p. 114). É possível dizer que a arte pode se relacionar com o arquivo em referência direta, seja negando, se apropriando, ressignificando, entre outras ou mesmo indiretamente, considerando que os arquivos foram e são mobilizados na construção de narrativas que são disseminadas ao longo do tempo e espaço.

Como citado no início desse texto, Hartman (2020, p.27) propõe diante do arquivo como túmulo e da “incomensurabilidade entre a experiência das pessoas escravizadas e as ficções da história”, a fabulação crítica, no qual através de um processo de narração limitado e ainda reprodutor da violência incontornável do arquivo da escravidão, se propõe a narrar o que talvez tivesse sido ou poderia ter sido.

³ A Escola dos Annales foi um movimento historiográfico de origem francesa, que a partir da década de 1930 inaugura uma oposição à historiografia tradicional, a partir da interdisciplinaridade, problematização da História e formas de conceber o tempo. Ver: BARROS, José Costa D' Assunção. A Escola dos Annales: considerações sobre a História do Movimento. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, Dourados, v. 4, n. 8, dez. 2010. ISSN 1981-2434. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/953>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

⁴ Ver: FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Revista Estudos Históricos: História e Imagem**, v.2, n. 34, p. 3-21. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/301>>. Acesso em: 24 abr. 2021; Ver bibliografia organizada pelo grupo de pesquisa ‘História e Audiovisual’, sobre as relações entre história e cinema em geral. Disponível em: <<http://historiaeaudiovisual.weebly.com/geral.html>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

Ao lado de Hartman, a poeta Dionne Brand aponta a potência da ficção. Ao trazer a “A porta do não retorno” como real e como uma metáfora para lugares, nos quais a mais importante das transações foi a “transferência dos eus”, Brand (2001, p.19) define a vivência na diáspora negra enquanto “viver como um ser fictício - uma criação de impérios e também uma autocriação [...] É apreender o sinal que alguém faz ainda para ser incapaz de escapar dele exceto em momentos radiantes de simplicidade transformados em arte”⁵. Brand apresenta em seu livro a construção de um mapa em torno das portas do não retorno, que considerando as lacunas impreenchíveis, vai sendo montado através de intuições, de relatos orais da família, de memória, de “fios de sonho” (2001, p. 19), configurando um mapa de rastros de sensível.

A criação e a arte também se colocam como forma de expressão nas diásporas pelo olhar de Leda Maria Martins. A autora defende que o corpo em performance é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, como técnica, como uma episteme, na transmissão de conhecimento e no movimento da memória.

Para Leda Maria Martins, nos Congados se reinterpretem as travessias das pessoas escravizadas da África para as Américas além de afirmar a fábula como rito de passagem de uma situação de aflição - a Passagem do Meio e a escravidão - para uma nova organização política, cultural e artística que subverte a relação dominador/dominado, inserindo a teologia africana no catolicismo e se tornando uma forma de resistência à escravidão (MARTINS, 2002). Segundo a autora:

Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcriada, reencorpada, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência. (MARTINS, 2002, p.87)

Entendendo as lacunas intransponíveis da escravidão, infere-se que a arte funciona como meio de expressão na diáspora negra. De tal modo, se propõe como imprescindível o compromisso da História em aprofundar-se no estudo da imagem, da música, da dança, da poesia, da performance, da arte, como recurso possível para o estudo da memória da escravidão diante de um arquivo violento.

⁵ Tradução livre do original: “To live in the Black Diaspora is I think to live as a fiction — a creation of empires, and also self-creation. [...] It is to apprehend the sign one makes yet to be unable to escape it except in radiant moments of ordinariness made like art.”

5. O navio negreiro

Tendo apresentado o arquivo da escravidão atlântica referido, sua violência constitutiva como limite para a escrita da História e reconhecendo na arte formas diversas de expressão na diáspora, e por tal motivo, recurso potente para as escritas impossíveis, para a História em seu entrelaçamento com a memória, se coloca o estudo comparativo em andamento em torno de imagens de navios negreiros.

Durante “o mais grandioso drama dos últimos mil anos da história da humanidade” como caracterizado por W.E.B Du Bois (1935, p. 727 apud REDIKER, 2011, p. 12), mais de 12 milhões de pessoas foram embarcadas em navios negreiros, aproximadamente 2 milhões morreram na travessia e foram jogadas ao mar, e dos que conseguiram chegar às Américas, quase metade foram levadas para o que hoje é o Brasil. Apesar de explicitar os dados brutais em números estes não conseguem dimensionar de forma alguma a experiência da Passagem do Meio. A máquina feroz que possibilitou esse drama foi o navio negreiro, e por isso não foi só um instrumento de navegação para transporte da “mercadoria” humana, mas um sistema organizado de terror e violência construído para amontoar corpos de africanos e africanas escravizados e limitar toda e qualquer forma de resistência.

A partir do quadro que o historiador Marcus Rediker apresenta em “O navio negreiro: uma história humana” (2011), é possível imaginar o navio negreiro como uma máquina de guerra, seja contra nações inimigas ou a própria “carga humana”; como prisão móvel, ao acumular escravizados nos conveses e como feitoria, seja no sentido de entreposto comercial ou como o historiador enfatiza ao longo da obra, como fábrica. Tudo isso, portanto, fazia parte desse sistema de terror, inclusive a produção de raça, também se baseava na violência.

Seguindo o argumento de Rediker (2011, p. 21), o navio negreiro é “um navio-fantasma que viaja nas fimbrias da consciência moderna”. Isto porque toda a exploração da escravidão realizada instrumentalmente através do navio negreiro criou o mundo das *plantations*, da revolução comercial na Europa, dos impérios mundiais, e acumulou capital extraordinário que permitiu as revoluções industriais, sendo, portanto, a máquina cuja capacidade de encarcerar e transportar corpos africanos ajudou a construir o sistema capitalista e por consequência a ideia de mundo moderno.

6. O “ícone do navio negreiro”

O ponto de partida das imagens de navios negreiros no arquivo da escravidão são as primeiras imagens do movimento abolicionista da Inglaterra do final do século XVIII. A noção de que essas imagens tiveram e continuam a ter influência na produção de imagens de navios negreiros desde sua publicação em diante já foi trabalhada por diferentes autores e autoras⁶. Destaca-se aqui a obra da historiadora da arte Cheryl Finley, que desenvolveu diferentes trabalhos sobre o que denomina “o ícone do navio negreiro, por sua presença contínua nas mentes e trabalho criativo de artistas negros e seus aliados no século XX e XXI”⁷ (FINLEY, 2011, p.99, grifo da autora), entre elas o livro “*Committed to Memory: The Art of the Slave Ship Icon*” (2018).

Considerando os estudos anteriores, neles se discute a circulação da imagem do navio negreiro *Brooks*, mas se concentram em geral no contexto norte americano, inglês e caribenho. Dessa forma, nesta pesquisa, se propõe especificamente um estudo comparativo entre a produção imagética de dois contextos afrodiáspóricos: o brasileiro e o norte-americano, considerando a complexidade da história da escravidão e do pós abolição, das relações, diferenças, semelhanças dos dois países ainda na escravidão e no pós abolição em relação ao racismo, e através desse estudo, propor o debate sobre como as formas de expressão artística podem influenciar o trabalho de memória e da escrita da História acerca da escravidão e da resistência.

O que se tem por imagem nesse trabalho, como já exposto, é entendido como sensível, ou seja, todas as formas em um meio diferente de seu lugar primeiro. Essa definição de sensível propõe propriedades importantes para os objetivos e metodologia da pesquisa. A primeira corresponde à intermedialidade, isto porque o sensível propõe uma abertura e uma comunicação entre as diversas formas de expressão artística, fundamentais para os horizontes desse trabalho ao conceber a imagem em sentido amplo

⁶ Ver: BERNIER, Celeste-Marie. “The Slave Ship Imprint”: Representing the Body, Memory and History in Contemporary African American and Black British Painting, Photography, and Installation Art. *Callaloo*, v.37, n.4, p. 990-1022, 2014; Francis, Jacqueline. The *Brooks* Slave Ship Icon: A ‘Universal Symbol’? *Slavery and Abolition*, v.30, n.2, p. 327–338, jun. de 2009, REDIKER, Marcus. *O navio negreiro: uma história humana*, p. 314-347, Companhia das Letras, São Paulo, 2011; 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*, v.16, p. 211–245, 1997; WOOD, Marcus. *Blind memory: visual representations of slavery in England and America*. New York, NY: Routledge, 2000.

⁷ Tradução livre do original: “[...] the **slave ship icon** for its continued presence in the minds and creative work of twentieth- and twenty-first-century black artists and their allies”.

e permitir o trânsito em diversos meios. Já a segunda refere-se às propriedades afirmadas por Coccia:

O sensível exprime metafisicamente essa capacidade secreta de absoluta transmissibilidade e de infinita apropriabilidade das formas. A imagem não é, assim, apenas o absolutamente transmissível, mas também o infinitamente apropriável: aquilo que permite a apropriação de algo sem ser transformado por ela e sem transformar o objeto de que é imagem e semelhança. (COCCIA, 2010, p. 59)

Essa definição é crucial pois permite inferir que quando as imagens circulam espacial e temporalmente, suas propriedades de absoluta transmissibilidade e infinita apropriabilidade possibilitam reapropriações, remontagens, seja pela afirmação de um contexto, de uma proposta original ou sua recusa. Por consequência, a potência de descontextualização da imagem permite perceber como ela pode ser mobilizada de diferentes maneiras em diversos trabalhos de memória.

É a partir desse descentramento natural da imagem, que se propõe refletir sobre a arte como um trabalho de memória e recurso à História na pesquisa em desenvolvimento. Interessa, portanto, de onde vem, quem produz, quando, para quem, mas também interessa e de forma mais profunda a potência de descontextualização, ou seja, a possibilidade da apropriação daquela imagem como recusa ou reafirmação em outros contextos em relação ao contexto inicial.

Diante dessa potência de descontextualização, se propõe o estudo comparativo entre as imagens de navios negreiros no arquivo da escravidão atlântica e nas produções artísticas de navios negreiros produzidas a partir do fim da escravidão no Brasil e nos Estados Unidos. O que essas imagens de navios negreiros negam, recuperam, fabulam, apropriam em relação ao arquivo e como influenciam e movimentam o trabalho de memória da escravidão e da resistência, são algumas das questões que se pretende submeter às imagens no estudo comparativo, visando a identificação das formas pelas quais isso ocorre.

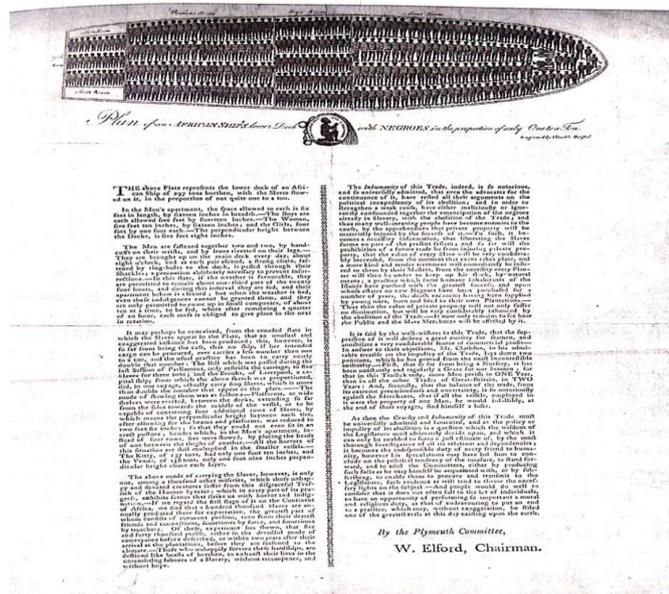
Considerando o estudo comparativo como método e a noção de arqueologia do sensível⁸, se propõe a análise das imagens em comparação, ao lado umas das outras, entendendo a arqueologia como uma “noção de parede onde os caminhos percorridos e deixados como vestígios formam um mapa de transversalidades” (FERNANDES, 2017,

⁸ A noção de arqueologia do sensível corresponde à proposta do grupo de pesquisa homônimo. Ver: <<http://www.arqueologiadodosensivel.ufba.br/sobre>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

p. 92), e a remontagem, a reapropriação ou mesmo recusa do arquivo da escravidão e suas lacunas nas produções artísticas como um trabalho de memória da escravidão e resistência.

A arqueologia começa com a primeira imagem do navio negreiro *Brooks*, produzida pela seção de Plymouth da Sociedade de Promoção da Abolição do Tráfico de Escravos em 1788, sendo desenhada e publicada por William Elford. Com o objetivo de tornar a “tornar o navio negreiro uma realidade tangível para um público leitor metropolitano” (REDIKER, 2011, p. 314), ao ter acesso às medições de navios negreiros de Liverpool, a comissão de Plymouth escolheu o típico e já conhecido *Brooks*, navio negreiro construído em 1781 que levava o nome de seu primeiro dono Joseph Brooks Jr para ser desenhado (REDIKER, 2011).

Figura 1 – William Elford, “Plan of an African ship’s lower deck, with negroes in the proportion of not quite one to a ton”, 1788, 50x75 cm.



Fonte: REDIKER, Marcus, 2011, p. 319.⁹

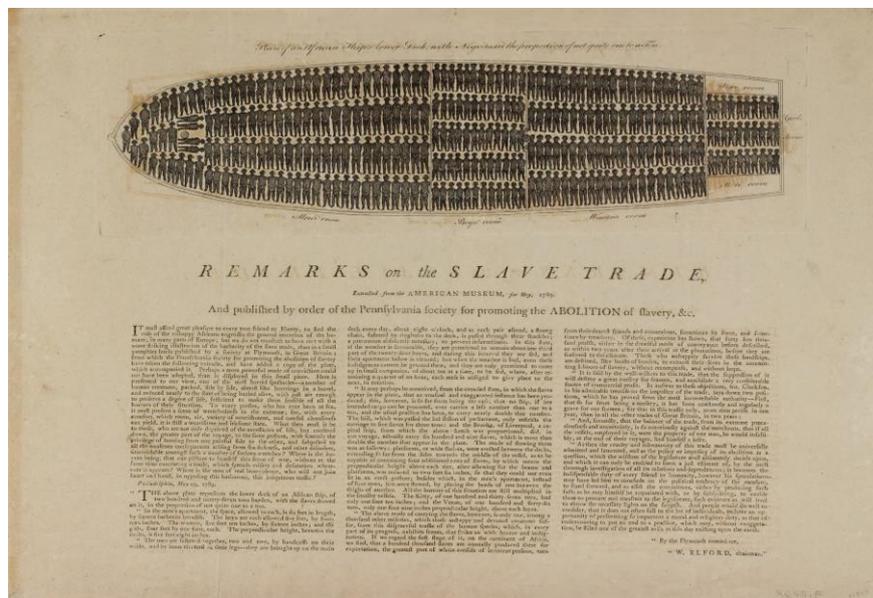
A folha volante era intitulada “Planta do convés inferior de um NAVIO NEGREIRO com NEGROS na proporção de apenas um por tonelada”,¹⁰ na qual se tem

⁹ Reprodução da imagem disponível no livro de Marcus Rediker, originalmente publicado em Plymouth, 1788 e reimpresso em Bristol, 1789.

¹⁰ O título da folha volante faz referência à Lei de Dolben aprovada quatro meses antes do desenho do *Brooks*, a qual regulamentava o número de escravos por tonelada a serem transportados dentro de um navio negreiro. Ver: (REDIKER, 2011, p.341)

representados 294 africanos dispostos por todo o convés inferior em 4 alojamentos. A imagem do *Brooks* ocupava menos de ¼ do espaço total, sendo o resto ocupado pela figura de um escravizado acorrentado e o texto, no qual se preocupa em delimitar o objetivo da abolição do tráfico e não da escravidão, e ao contrário do que se poderia temer em relação à desvalorização da “propriedade privada”, esta sofreria aumento. O texto finaliza convocando os cidadãos a mobilizar-se para o movimento social para acabar com “um dos piores males que atualmente existe no mundo”.

Figura 2 – Mathew Carey, “Remarks on the slave trade”, 1789, gravura, 34x46 cm.



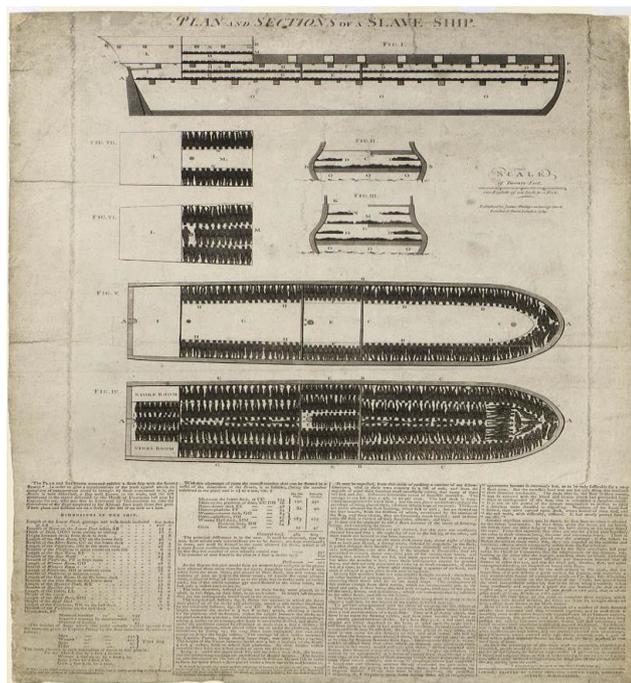
Fonte: Library Company of Filadelfia. Disponível em: <<https://bitly.com/IQmrB>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

A folha volante de Plymouth reproduzida nos Estados Unidos sofreu mudanças substanciais. Na Filadélfia, em versão publicada por Mathew Carey na revista do *American Museum*, em maio de 1789 (e posteriormente em forma de folha volante) abaixo da imagem do *Brooks* entrou o título “Observações sobre o tráfico de escravos”. Além disso, a versão suprimiu o escravo ajoelhado e em vez de replicar a observação do Comitê de Plymouth sobre a abolição somente do tráfico, no texto da Filadélfia foi afirmado ser um trabalho da “Associação da Pensilvânia para a ABOLIÇÃO da escravatura”. Dessa forma temos a primeira reapropriação da imagem de um navio negroiro: a imagem do *Brooks* é conservada em relação à sua primeira publicação, mas

os objetivos para os quais a imagem é mobilizada são expandidos, não só o tráfico deve ser abolido para a organização abolicionista da Pensilvânia, mas também a escravidão.

Voltando à Inglaterra, em Londres a imagem do *Brooks* foi remodelada, desenhada por James Phillips e publicada em abril de 1789 com o título “Planta e seções de um navio negreiro”. De acordo com Rediker (2011, p. 323), Thomas Clarkson¹¹ teria supervisionado os desenhos e escrito o texto da versão londrina, com o objetivo de tornar o panfleto mais objetivo possível, diante da melhor compreensão do navio negreiro, e sem espaço para contestação dos ainda favoráveis ao tráfico. A ilustração de Londres trazia agora sete imagens do Brooks, cada uma apresentando um ângulo de visão dos 482 africanos e africanas dispostos em cada pedaço de espaço disponível, além do texto com o dobro de palavras.

Figura 3 – James Phillips, “Plan and sections of a slave ship”, 1789, impresso em papel, 50x71 cm.



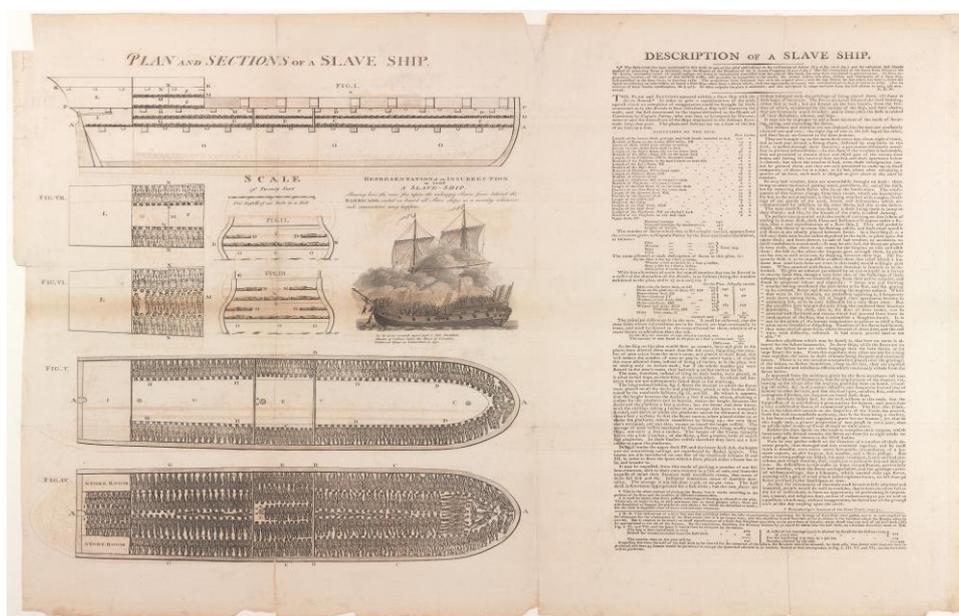
Fonte: National Maritime Museum, Londres. Disponível em:

<<https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/254967.html>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

¹¹ Thomas Clarkson (1760-1846) foi um abolicionista inglês, conhecido pela atividade contra o tráfico de escravos com trabalhos publicados baseados em relatos de marujos de navios negreiros.

O texto reivindicava que a representação era menos pior que o real, pois apresentava número menor que os 609 escravos que o *Brooks* realmente transportava, além de espaços ocupados não contados pela imagem. O texto também trata das condições dos escravos, e no final, além de afirmar o tráfico como um “túmulo para nossos marinheiros”, a folha londrina seguiu a ilustração reproduzida na Filadélfia no sentido de suprimir a questão da proteção da “propriedade privada”, mas não se referiu à abolição da escravidão.

Figura 4 - Carl Bernhard Wadström, “Plan and sections of a slave ship”, 1794, gravura, 57x69 cm.



Fonte: Yale University Library. Disponível em: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/16166138>>.

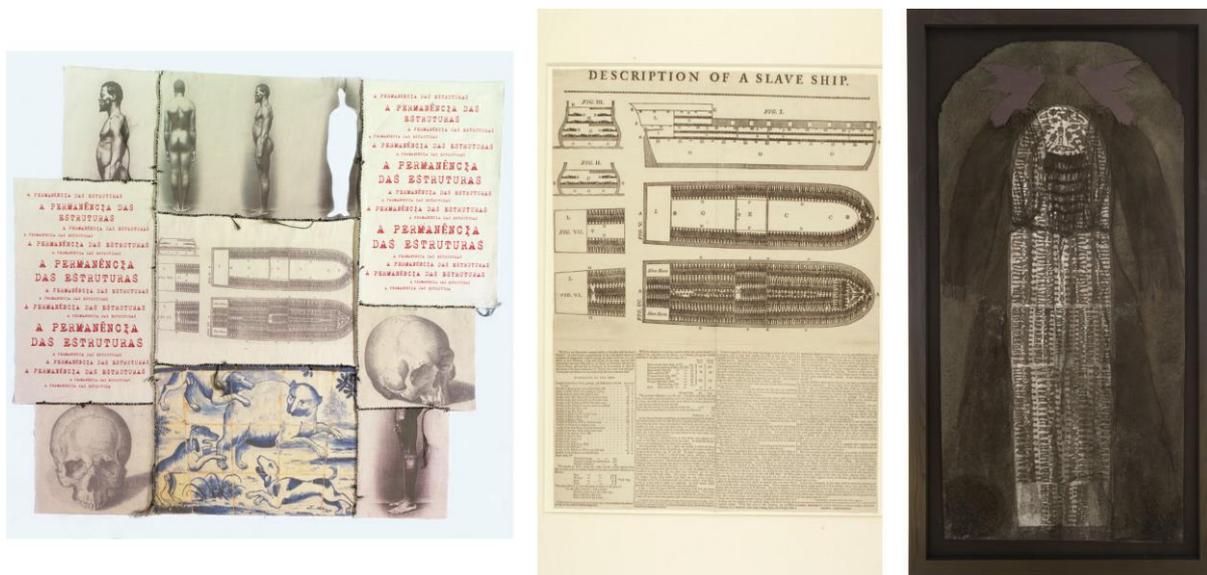
Acesso em: 24 abr. 2021.

Segundo Rediker (2011), mesmo a parte da resistência dos escravizados figurou nas primeiras imagens do *Brooks* em determinadas formas. Os volantes de Plymouth, Filadélfia e Nova York mencionavam a insurreição no texto que acompanhava as ilustrações. Em Londres, os abolicionistas incluíram no volante com seções do navio negreiro uma ilustração intitulada “Representação de uma insurreição a bordo de um navio negreiro”.¹²

¹² A imagem foi publicada na obra de Wadstrom, Carl Bernard. **An essay on colonization, particularly applied to the Western coast of Africa [...] in two parts**, Londres, 1794.

7. Mapa de imagens, fios de memória

Figura 5 - “A permanência das estruturas”, “Description of a slave ship” e “Nevermore”.



Fonte: Compilação da autora¹³

Nesta figura, a primeira imagem corresponde à obra “A permanência das estruturas” (2017), de Rosana Paulino, na qual através de uma costura exposta a autora deixa explícita a construção e a permanência do racismo no Brasil, alinhavando em uma só imagem figuras de um homem negro nos moldes do que se circulava no final do século XIX como “tipos raciais”, mas também o emblemático navio negreiro *Brooks*. A terceira imagem apresenta “Nevermore” (2010), de Betye Saar, na qual a autora também recupera a imagem do *Brooks*, mas de forma que a obra remeta a uma lápide. No meio temos uma variação da folha volante londrina, intitulada “Descriptions of a slave ship” (James Phillips, 1789), localizada entre duas produções artísticas - uma realizada no contexto brasileiro e a outra no estadunidense, mas que recuperam de formas diferentes a imagem do navio negreiro *Brooks* produzida pelos abolicionistas ingleses caracterizada nessa pesquisa como parte do arquivo da escravidão.

¹³ Compilação a partir das obras de respectivamente: Rosana Paulino, **A permanência das estruturas**, 2017, impressão digital sobre tecidos, recorte e costura, 93x110 cm. Disponível em: <<https://bityli.com/o2Jqq>>. Acesso em: 24 abr. 2021; James Phillips, **Description of a slave ship**, 1789, gravura em placa de cobre, 63 cm. Disponível em: <<https://bityli.com/R4iO2>>. Acesso em: 24 abr. 2021. Betye Saar, **Nevermore**, 2010, colagem mista em papel, 66x35 cm. Disponível em: <<https://bityli.com/X3BPA>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

A justaposição destas imagens aqui apresentadas indica o caminho a ser desenvolvido no restante da pesquisa. O estudo comparativo junto à experimentação da arqueologia do sensível e considerando ainda as propriedades intrínsecas de apropriabilidade e transmissibilidade ilimitada do sensível acompanhada da potência da descontextualização das imagens, propõem um possível caminho para as imagens: trabalhar com as camadas do tempo, pondo-o em relação a outros tempos (FERNANDES, 2017), colocar as imagens em contato, propor o “esfregamento” (HUBERMAN, 2015, p. 25) entre elas.

Nesse sentido, foi criado um catálogo de imagens de navios negreiros¹⁴ que se propõe que continue indefinidamente em aberto, possibilitando a inclusão de imagens ainda não listadas, mas também as que forem sendo produzidas ao longo do tempo. O catálogo serve como possibilidade de organização e reorganização das imagens, possibilitando agrupamentos, visualizações justapostas, e identificação de possíveis relações entre elas. Essa abertura constituinte do catálogo auxilia a forma de trabalhar com as imagens diante das suas propriedades já expressas neste texto.

Assim, se propõe para o desenvolvimento restante da pesquisa, a construção de um mapa de imagens pelo qual seja possível traçar linhas visuais que podem se divergir, se aproximar, serem absorvidas, onde seja possível identificar semelhanças, apropriações, recusas das produções artísticas em torno de imagens de navios negreiros em relação ao arquivo da escravidão atlântica, permitindo, por conseguinte, traçar fios possíveis de construção e reconstrução de memória da escravidão e da resistência que essas imagens carregam e instalam ao longo do tempo e do espaço.

Referências bibliográficas

BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista ECO-Pós**, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018. Disponível em: <<https://bitly.com/t0ENQ>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e ciência**: obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 222–232.

¹⁴ Catálogo disponível em: <<https://bitly.com/ndKkw>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

- BRAND, Dionne. **A map to the door of no return**: notes to belonging. Vintage Canada, 2001.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução: Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges Didi. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Tradução: Caio Meira, Fernando Scheibe; Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FERNANDES, Fabricio Ferreira. Dissertação: **Arqueologia Homoerótica de A Cruz na Praça**: um filme desaparecido de Glauber Rocha [1959], 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/7068>>. Acesso em: 22 de abr. de 2021.
- FINLEY, Cheryl. Schematics of Memory. **Small Axe**, v. 15, n.2 (35), p. 96-116, jul. de 2011.
- GASKEL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da história**: novas perspectivas. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992, p. 237-271.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12–33, 24 dez. 2020. Tradução: Fernanda Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro. Disponível em: <<https://bityli.com/Ke6zB>>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** - Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Orgs.) **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 69-92.
- PEREIRA, Maria Cristina Correia L.. Pensar (com) a imagem: reflexões teóricas para uma práxis historiográfica. **Topoi (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 672-679, dez. 2016. Disponível em: <<https://bityli.com/aicV5>>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- REDIKER, Marcus. **O navio negreiro**: uma história humana. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.