

NO INTERIOR DO GABINETE DE CURIOSIDADES: VISUALIDADE, RAÇA E COLECIONISMO

Tadeu Ribeiro Rodrigues

Resumo: O artigo busca articular um conjunto de problemas em torno de dispositivos de visualidade e colecionismo – gabinetes de curiosidades e museus – examinando seus pressupostos históricos e conceituais de modo a enfatizar a instauração de uma dinâmica de olhar colonial que fundamenta, em consonância com a ciência moderna, o desenvolvimento do conceito de raça. Tais reflexões são mobilizadas, na parte final do texto, por meio de uma análise da obra *Gabinete de curiosidades* (2017), de Rosana Paulino.

Palavras-chave: Gabinete de curiosidades. Visualidade. Colecionismo. Raça. Rosana Paulino.

INSIDE THE CABINET OF CURIOSITIES: VISUALITY, RACE AND COLLECTING

Abstract: The article aims to articulate a set of problems surrounding visual devices and collecting – cabinets of curiosities and museums – examining their historical and conceptual assumptions in order to emphasize the establishment of a dynamic of colonial gaze that underpins, in line with modern science, the development of the concept of race. These reflections are mobilized, in the final part of the text, through an analysis of the work *Gabinete de curiosidades* (2017), by Rosana Paulino.

Keywords: Cabinet of curiosities. Visuality. Collecting. Race. Rosana Paulino.

Em *La imagen del Otro*, Victor Stoichita (2016, p. 13) inicia sua argumentação afirmando que “a diferença existe. A alteridade se constrói [...]. Na ausência do Mesmo, o Outro não existe” para apresentar suas reflexões em torno do surgimento de figuras de alteridade – negros, árabes, judeus e ciganos – representadas na pintura europeia entre meados do século XV e o século XVIII. Para tanto, o autor enfatiza a relação seminal entre i) a consolidação de uma tradição pictórica europeia cujo cânone buscava determinada continuidade em relação à Antiguidade Clássica; ii) o impacto das experiências coloniais e da ampliação do mundo conhecido nas imagens ocidentais e iii) a instauração de um interesse em torno das noções de alteridade e diferença a partir do eixo da visualidade, isto é, um mecanismo imagético que busca *fazer ver* os corpos e, progressivamente, extrair uma verdade deles (Foucault, 2014). Esse regime de visualidade moderno se fundamentaria, nesse contexto, em um paradigma classificatório que opera por comparação, contraste, semelhança e diferença e que tem no sentido da visão seu eixo de organização da realidade. Assim, o autor examina o processo por meio do qual esses Outros racializados passam a ser representados frequentemente de forma marginal na composição, com a função de destacar, por oposição, atributos de branquitude das personagens centrais da imagem.

Stoichita (2016, p. 15) argumenta que “o objeto de minhas pesquisas não será diretamente o Outro, mas o olhar que recai sobre ele. [...] o Outro não se expõe de bom grado ao olhar do Mesmo”. E continua: “Frente aos movimentos de retirada e ao esgueirar-se do Outro, para poder mostrá-lo foi preciso descobri-lo e eventualmente, inclusive, inventá-lo” (Stoichita, 2016, p. 15). Desse modo, operam simultaneamente no imaginário europeu dois impulsos: a representação de si e do Outro. Em outras palavras, a instauração de codificações específicas na tradição visual ocidental – “perspectiva, relato pictórico, composição, culto às proporções do corpo humano, beleza, harmonia cromática e iluminação” (Stoichita, 2016, p. 20) – ocorre de forma contemporânea à intensificação do contato com outros povos decorrente da chegada de europeus às Américas e dos relatos que estes levavam às metrópoles. Segundo o autor, haveria um paradoxo presente nos primeiros relatos visuais produzidos por europeus em 1492 por ocasião da chegada ao “Novo Mundo”: “e então viram pessoas nuas” [...]. Curiosa dialética



esta que se concretiza em um simultâneo descobrir e cobrir" (Stoichita, 2016, p. 20)¹. Assim, se estabelece um imbricado jogo de olhares que Stoichita (2016, p. 20) denomina "iconosfera da diferença, iconosfera cuja construção se produz em estreita relação com a busca da Europa por sua própria identidade".

É também no sentido de examinar a produção desses Outros e da consolidação da diferença racial no imaginário ocidental que, a partir da investigação crítica de tais regimes de visualidade modernos, Joaquín Barriandos propõe o termo *colonialidade do ver* como ferramenta analítica que amplia as discussões do grupo Modernidade/Colonialidade em torno dos conceitos de colonialidade do *poder*, do *saber* e do *ser* (Quijano, 2005; Mignolo, 2003; Maldonado-Torres, 2008). Barriandos propõe uma reflexão a respeito dos imaginários transculturais cuja origem remonta às representações da alteridade indígena do Novo Mundo nos primeiros séculos da modernidade e que, no entanto, sobrevivem na contemporaneidade através de marcadores de diferença como "o canibal, o primitivo, o selvagem e o antropófago" (Barriandos, 2019, p. 39). Segundo o autor, desde a circulação na Europa de imagens e textos produzidos por cronistas das Índias e protoetnógrafos, mantém-se ativa, nos termos de Henry Giroux, uma "sublimação da diversidade cultural por meio da representação de seus estereótipos visuais" (Giroux, 1994). Em outras palavras, a gramática que orienta a representação dessas populações não europeias é reatualizada como dispositivo de produção de corpos e identidades racializadas.

A proposição de Barriandos tem como eixo central o tensionamento dos argumentos universalistas em torno da racionalidade moderna ocidental, assumindo a direção de um "diálogo visual interepistêmico entre os regimes visuais canonizados pela modernidade eurocêntrica e as outras culturas visuais que foram racializadas e hierarquizadas pelo projeto da modernidade/colonialidade" (Barriandos, 2019, p. 42). O que se coloca em jogo aqui são os limites de uma tradução transparente de imaginários não europeus que foram soterrados pela *fome de alteridade* colonial. Desse modo, o autor questiona aquilo que chama de *reativação*

¹ No original: "(...) 'y entonces vieron a gentes desnudas' (...). Curiosa dialéctica esta que se concreta en un simultáneo descubrir y cubrir" (Stoichita, 2016, p.20).

dos regimes visuais e disciplinamentos iconográficos que, gestados no tráfico humano transatlântico e nas disputas de comércio e território, permanecem como estrutura hegemônica dos imaginários atuais sobre a América Latina. É importante afirmar, contudo, que a proposta de uma colonialidade do ver não se restringe às imagens – ou, ao menos, a determinada concepção eurrreferenciada de imagem – mas, antes, ao complexo campo das visualidades: estruturas e engrenagens que determinam nossos modos de ver e sermos vistos.

O exercício arqueológico proposto pela noção de colonialidade do ver aponta como metodologia a escavação dos sedimentos que produziram tais imagens e regimes escópicos desde o século XVI, bem como a investigação de como tais enunciados continuam operando nos séculos XX e XXI. Desse modo, as contribuições de Barriendos nos interessam frontalmente como instrumento de análise que permite perceber não apenas que as imagens não são neutras, mas que tampouco os esquemas de visualidade nos quais elas funcionam o são. A distância que separa os primeiros registros visuais do *Novo Mundo* em gravuras que circulavam nos relatos de viagens, a consolidação dos museus universais na Europa e as elaborações contemporâneas nas artes visuais demonstra não apenas o impacto dos modelos visuais europeus na construção da América Latina, mas também o inverso da equação: como os corpos e as imagens produzidos na experiência colonial impactaram de maneira determinante a modernidade europeia e alteraram radicalmente seus enunciados.

O autor amplia, assim, a discussão em torno dos mecanismos coloniais de produção de mundos, corpos e sujeitos para o campo das visualidades. Aqui, o ato de ver surge condicionado por dispositivos concretos – isto é, técnicas e suportes que permitiram a circulação de imagens de alteridades canibais e monstruosas – mas, sobretudo, a determinada lógica de reconhecimento ontológico que, simultaneamente, produz e inferioriza. Nesse sentido, Barriendos utiliza a expressão *duplo desaparecimento* para descrever uma dinâmica visual e epistêmica que produz um objeto representável na medida em que faz desaparecer o sujeito observador (como olhar situado no espaço e no tempo, pertencente a determinada cultura) e neutraliza o dispositivo de representação como transparência que permite acesso sem mediação



ao objeto.

Embora seja certo, então, que não foi senão até o século XVIII que a antropologia adquiriu sua legitimidade disciplinar e sua função científico-social, isso não nega o fato de que tenham sido nas etnografias espontâneas do século XVI que se fermentaram a ideia da distância etnográfica e o princípio da autorreflexividade etnográfica circular. Ou seja, que tenha sido nas protoetnografias do século XVI que surgiu a ideia de *descobrir* a alteridade e *fazer desaparecer* a mesmidade no acontecimento performático do olhar transcultural. No caso desta visualidade protoetnográfica colonialista imperial, é notório, além disso, que os temas da distância e da objetividade visuais surgem de uma espécie de dupla imbricação antropófaga: o consumo objetivo do sujeito observado e a autocanibalização subjetiva do olhar etnocêntrico – isto é, em um duplo movimento de corporização do canibal e de sublimação do regime visual moderno/colonial. A força deste tipo de violência ou protorracismo epistemológico – constitutivo da colonialidade do ver – consiste, portanto, em uma dupla estratégia visual/ontológica: a de fazer aparecer o *objeto selvagem* (o não ser canibal) e, ao mesmo tempo, a de fazer-se desaparecer como *sujeito de observação*, como ordem ou lei das coisas e como princípio inquestionável da racialização epistêmica radical (Barriendos, 2019, p. 48).

Desse modo, Barriendos define o *duplo desaparecimento* como uma operação na qual o observador torna-se invisível e neutro – fenômeno que caminha ao lado dos enquadramentos pretensamente imparciais e objetivos de uma ciência moderna que se metabolizava naquilo que o autor denomina “nova economia visual transatlântica” – enquanto o “canibal, selvagem e monstruoso” emerge como objeto consumível. Assim, “o ‘descobrimento’ do ‘Novo Mundo’ como a ‘invenção’ da sua monstruosidade inerente correspondem-se simetricamente” (Barriendos, 2019, p. 50). O *não ser selvagem* é corporificado como objeto e inscrito na cartografia ocidental como um Outro distante de maneira simultânea à sublimação do sujeito observador. Desse modo, se, por um lado, o *duplo desaparecimento* é observável em analogia a dispositivos

concretos de produção de imagens e regimes de visualidade – não é coincidência que a perspectiva linear do Renascimento italiano enfatize a ideia de quadro como janela transparente através da qual o sujeito observador, para o qual toda a cena se endereça, vê mas não é visto –, é também parte constitutiva de uma determinada *matriz lumínica do saber ocidental*, isto é, de um modo de estar, conhecer e produzir o mundo situada no espaço (isto é, nas rotas transatlânticas) e no tempo (a modernidade colonial). Em resumo, as metáforas em torno da luz, da visão e da transparência que marcam o pensamento moderno são o terreno epistêmico onde se inscrevem tais experiências visuais.

De modo análogo, na obra *La hybris del punto cero*, Santiago Castro-Gómez (2005) propõe uma investigação em torno dos discursos ilustrados no Vice-Reino de Nova Granada², isto é, o impacto dos pressupostos iluministas na produção intelectual e política da elite colonial no século XVIII. O argumento central do autor consiste em uma crítica à ciência moderna, que, em seu aspecto racializante, funda-se como um ponto de observação não observado, um local virtualmente neutro desde o qual se pode representar, descrever e examinar um dado objeto sem representar a si próprio. Desse modo, a ideia do *ponto zero* coincide, no diagrama moderno, com a posição do *sujeito racional branco*, que observa o mundo sem se implicar na cena, ou seja, um paradigma de transparência em que o olhar observador científico é neutro. Para tanto, Castro-Gómez demonstra como o *Século das Luzes* marca um impulso classificatório e comparativo que se irradia desde a Europa em direção aos territórios colonizados: no caso da linguagem, “os ilustrados europeus acreditavam poder decifrar as leis gramaticais comuns a todos os domínios linguísticos e que constituiriam a estrutura básica todo idioma possível” (Castro-Gómez, 2005, p. 11), isto é, o projeto de uma *Gramática Geral*, estratégia paralela a um conjunto de outros estudos comparativos que buscavam determinar padrões, origens, características e hierarquias a partir da variedade catalogada de espécies animais e vegetais.

O colombiano destaca a simultaneidade entre o desenvolvimento da linguagem científica e a expansão colonial europeia, pensando “a ciên-

² O Vice-Reino de Nova Granada compreendia, no século XVIII, o território atualmente dividido entre Panamá, Colômbia, Equador e Venezuela.



cia como 'discurso colonialista' produzido no interior de uma estrutura imperial de produção e distribuição de conhecimentos" (Castro-Gómez, 2005, p. 14). Assim, diante dos discursos ilustrados que se propunham instrumentos de uma razão pura, abstrata e universal, o autor demonstra de que formas as ciências humanas setecentistas estavam situadas em um local específico no mapa e como, desde essa posição, fundamentaram dinâmicas políticas, sociais e raciais. A respeito do termo *ponto zero*, Castro-Gómez argumenta que

com ele me refiro ao imaginário segundo o qual um observador do mundo social pode colocar-se em uma plataforma neutra de observação que, por sua vez, não pode ser observada de nenhum ponto. Nosso observador hipotético teria a capacidade de adotar um olhar soberano sobre o mundo, cujo poder estaria precisamente em não poder ser observada nem representada. Os habitantes do ponto zero (cientistas e filósofos ilustrados) estão convencidos de que podem adquirir um ponto de vista sobre o qual não é possível adotar nenhum ponto de vista. Esta pretensão, que recorda a imagem teológica do *Deus absconditus* (que observa sem ser observado), mas também do panóptico foucaultiano, exemplifica claramente a hybris do pensamento ilustrado (Castro-Gómez, 2005, p. 18).

Essa lógica atravessa um vasto conjunto de dispositivos e técnicas de representação – museus, arquivos, expografias, suportes de imagens, tipos de composição etc. – que, de modo complementar aos poderes militar e econômico das metrópoles, produzem e reproduzem imaginários sobre grupos humanos e culturas visuais e que, no entanto, se apresentam como plataformas neutras. Em outras palavras, diante de uma dada coleção de objetos produzidos por culturas não brancas exposta em determinado museu europeu, devemos interrogar não apenas certa noção de *significado* ou *contextualização*, mas antes as estruturas discursivas e codificações visuais nas quais se inscrevem essas obras: *como* são apresentadas, que trajetos as levaram àquelas coleções e de que maneira essas montagens e narrativas desempenham papel relevante na metabolização de discursos raciais.



Figura 1. Antoine Palamedesz. *O olfato: homem fumando cachimbo* [*L'odorat: homme fumant la pipe*], 1655. Óleo sobre tela, 350 x 265 cm. Fonte: Museu do Louvre, Paris, França.

Em 2012, Françoise Vergès propõe um programa de visitas guiadas no Museu do Louvre em que estabelece como recorte temático a representação da escravidão e seus correlatos – suas ausências, indícios e aparições – nas obras do acervo daquela instituição cujo projeto fora, inicialmente, constituir-se como repositório público da civilização europeia. A vocação universalista do Louvre permitiria, em sua proposição, o exame de sua coleção como vasto arquivo das transformações que culminaram, no século XIX, na *era dos museus*, isto é, acervos cuja formação implica processos históricos imperialistas – como o controle político de territórios como o Egito, parte do Oriente Médio e da África Subsaariana –, saques, pilhagens e construção narrativa de uma história geral da humanidade através de seus objetos.



Evidentemente, a despeito da estreita relação entre a fundação dos primeiros museus e o vértice da modernidade europeia – que, como sabemos, é sustentada estruturalmente pela acumulação de capital decorrente da expansão marítima, do tráfico e escravização de povos do continente africano, do extermínio dos povos originários das Américas etc. – o Louvre jamais privilegiou a exibição de imagens que tematizassem frontalmente a desumanização da experiência colonial. O argumento inicial do projeto de Vergès era, portanto, pensar a presença espectral desses sujeitos escravizados, bem como a assimilação na arte europeia de movimentos históricos como o abolicionismo.

Não era, portanto, a figura literal do/a escravo/a que eu estava procurando no Louvre, mas a representação na pintura europeia de objetos e mercadorias que a cultura escravagista levou para a Europa: açúcar, tabaco, café, plantas exóticas, chocolate, algodão. [...] Em outras palavras, eu tinha de investigar quando os quadros começaram a mostrar homens com um cachimbo na mão; quando a masculinidade europeia e o tabaco se associaram um ao outro [...] – e como essas representações naturalizaram a escravidão [...]. Como essas representações naturalizaram a colonização que levava para a Europa objetos fabulosos, frutas, plantas e até mesmo seres humanos? Esses objetos são cheios de história – tráfico, escravidão, expropriação, exploração, destruição do meio ambiente, tráfico de seres humanos, estupro. [...] Era preciso observar, portanto, como o mundo construído pela escravidão se insinuou na pintura europeia, como o/a escravo/a estava e, no entanto, não estava nela (Vergès, 2023, p. 174-175).

Na esteira de pesquisas como as de Anne Lafont (2021) – em que a autora identifica conchas, pérolas e criados negros infantilizados como índices do fluxo de objetos, produtos e pessoas escravizadas nas capitais europeias entre o fim do século XVII e o início do século XIX –, bem como as de Lorraine O'Grady na década de 1990, Vergès se debruça sobre os elementos indiciais da representação, identificando neles fios condutores de uma investigação em torno das relações entre a instauração da imagem moderna na Europa e o processo colonial de racialização. A empreitada iconológica de Vergès, ao propor outros olhares diante de

uma coleção já canonizada nas artes visuais, aponta também para a estrutura do museu como dispositivo moderno – e, portanto, colonial.

O recente impulso de museus em propor exposições que tematizam a presença negra na arte europeia – como a mostra *O modelo negro, de Géricault a Matisse*, realizada no Musée d'Orsay em 2019 –, bem como iniciativas que buscam restituir a modelos negros (anônimos em suas catalogações originais) seus nomes e biografias, a chegada de curadores racializados nessas instituições e o aumento de exposições cujo recorte se volta às produções do Sul Global, no entanto, parecem discretas reparações temáticas que mantêm preservadas as estruturas dessas instituições em sua lógica de arquivo, catalogação, modos de expor etc. Nesse sentido, Vergès (2023, p. 193) conclui que “a representação não é suficiente ou que não basta exibir mais diversidade nas paredes do museu para transformá-lo”. Como crítica à lógica dos arquivos e dos diálogos interculturais, a autora defende uma posição desde a qual devemos tomar em conta a “armadilha da representação multicultural” e “o não questionamento da estrutura do museu ocidental” (Vergès, 2023, p. 193). Desse modo, Vergès pontua como um projeto de descolonização dos museus implica repensar suas estruturas – que, retomando Castro-Gómez, estão inscritas no campo simbólico do ponto zero – e investigar seu papel como dispositivo colonial em sua genealogia moderna:

O museu realizou uma formidável inversão retórica, dissimulando os aspectos conflituosos e criminosos de sua história e apresentando a si mesmo como um depósito do universal, um guardião do patrimônio da humanidade, um espaço para ser cuidado, protegido e preservado de contestações, um espaço com status de santuário, isolado das desordens do mundo. Sua neutralidade é inquestionável. Ali, as pessoas falam baixo, os diálogos são desinteressados, não há excessos ou intemperança (Vergès, 2023, p. 9).

O museu universal, produto do Iluminismo, compartilha com este último a estratégia retórica de lançar luz a cada temporalidade e a cada território, organizando cada objeto visível no interior de uma narrativa de progresso que culminaria na civilização europeia do século XIX. O papel desempenhado por esses museus no imaginário ocidental



excede, portanto, a simples salvaguarda do patrimônio universal: nele, cada visitante é confrontado com uma etiqueta singular, um modo específico de se portar diante das obras. Mais que isso, as grandes coleções públicas produzem, como montagem, determinados sentidos narrativos – ao monumentalizar Estados-nação imperialistas, o museu universal aposta no domínio do imaginário global por meio da neutralização de sua natureza ideológica.

O museu ocidental é aquele tipo estranho de lugar onde podemos encontrar no mesmo espaço quadros, objetos, móveis e estátuas de vários continentes e várias épocas, mas também milhares de restos mortais – crânios, ossos, cabelos. Essa instituição, associada à grandeza da nação, nasceu sob a sua forma atual no século XVIII – o século das revoluções (entre as quais a Revolução Haitiana, muito frequentemente esquecida), quando o tráfico escravagista atingiu um pico inigualável e banqueiros, seguradores, armadores, proprietários de escravos (mulheres e homens), capitães, negreiros e fazendeiros enriqueceram consideravelmente. [...] O século XVIII foi também o da consolidação do ideal de branquitude, que supostamente reunia em si beleza, razão e princípios de liberdade (Vergès, 2023, p. 7-8).

Os esforços empreendidos por museus ocidentais, sobretudo a partir da década de 1990, em propor novas cartografias globais a partir do debate pós-colonial sob forma de exposições, revisionismos e ações institucionais, produz, de acordo com Barriendos (2009), um fenômeno de *reocidentalização* da narrativa da história da arte e da produção contemporânea. A inclusão de repertórios não ocidentais no interior de uma sólida estrutura moderna, europeia e colonial, parece manter estável a autoridade desses museus como dispositivos legítimos para escrever novas narrativas sobre a arte:

o impulso de “corrigir” a geografia histórica da arte moderna desde o interior do museu ocidental traz consigo o paradoxo de que seja outra vez o Ocidente que outorgue a si próprio o poder de definir não apenas o que deve ser incluído e o que deve ser excluído do mapa global da arte, mas também quando essas “re-historizações”

estratégicas devem acontecer. Como consequência, esse revisionismo não parece ter conseguido superar o padrão hierarquizante da modernidade ocidental, do qual o Ocidente tem se valido para explicar-se a si mesmo não apenas como parte da geografia do mundo como também como o gestor único do cânone universal da arte. [...] É por essa razão que o conceito de arte global está imerso em um processo de reocidentalização [...] (Barriendos, 2009, p. 93).

Desse modo, ao estabelecer interlocução com teóricos ligados ao debate em torno da colonialidade, Barriendos desdobra tais proposições para o âmbito de dispositivos como o museu e sua lógica de arquivo e coleção. Enfatizando que um programa de descolonização não deve se restringir à emancipação administrativa e política dos territórios coloniais, o autor aponta para a construção dos imaginários, dos modos de ver e das instituições “nas quais se materializou a História (ocidental) da arte (moderna/colonial): a universidade, o arquivo e o museu” (Barriendos, 2009, p. 95).

A genealogia do colecionismo na Europa, se pode ser observada já durante a Idade Média (Françoze, 2014), ganha propulsão a partir do século XVI com o crescente trânsito de objetos naturais e artificiais – bem como de seres humanos – decorrente da expansão marítima, das rotas de comércio e da colonização das Américas. Os gabinetes de curiosidades – bem como suas tipologias e denominações correlatas, como *Wunderkammern*, em alemão, cuja tradução aproximada seria *câmara de maravilhas* – consistiam em salões (inicialmente privados) no interior dos quais eram acumulados itens diversos: conchas, minerais, ossos, imagens etc. No interior dessas câmaras mantidas por monarcas, nobres, humanistas, comerciantes e viajantes – cujos acervos foram ocasionalmente incorporados a museus, sobretudo no século XIX –, tais coleções funcionavam como metonímia (na medida em que cada objeto representava ou substituíria outros objetos e sistemas culturais externos à coleção, produzindo uma narrativa cosmológica) e como cartografia (uma vez que é documento dos trânsitos intercontinentais). Embora inicialmente os critérios de organização diferissem daqueles que, no século XVIII, seriam as classificações enciclopédicas e taxonômicas, podemos identificar nessas montagens um impulso universalista mobilizado por um interesse





Figura 2. Autoria desconhecida. *Dell'Historia Naturale* (Ferrante Imperato), 1599, 31,5 x 22 cm. Gravura.
Fonte: Biodiversity Heritage Library.

O ato de colecionar implica, em sua montagem, na instauração de sentidos e saberes da mesma forma com que o desenho de uma constelação não está dado *a priori* entre os astros no céu, mas depende de um ponto de observação desde o qual um sujeito traça relações abstratas entre eles. Desse modo, dispostos em vitrines, mesas, estantes e paredes, objetos que originalmente não teriam relação entre si são postos em montagem e ativam novos sentidos através da estrutura que os articula: a coleção. Colecionar consistiria, portanto, na subtração de um conjunto de objetos do mundo para os inscrever em um regime de sentido alheio ao tempo do trabalho, da circulação e da condição de mercadoria. Segundo Pomian (1984, p. 53), na coleção esses objetos seriam "mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim". Assim, se ao longo da modernidade

os gabinetes de curiosidades progressivamente dão lugar aos museus científicos, acompanhando as transformações do pensamento ocidental – a taxonomia de Lineu, a especialização das coleções, a consolidação de disciplinas e dos métodos de classificação (Bloom, 2003) –, podemos identificar determinadas linhas de continuidade entre os gabinetes e as primeiras instituições científicas na Europa. Em outras palavras, a despeito das mutações metodológicas, discursivas e classificatórias que se metabolizaram ao longo da era moderna, a noção segundo a qual uma câmara apartada simbolicamente do mundo assume a autoridade de produzir um saber por meio da organização e montagem de objetos permanece ativa. Nesse sentido, o

papel desempenhado pelas coleções dos museus que, por meio de estratégias narrativas, têm potencial para conferir materialidade e visibilidade a realidades naturalmente inacessíveis à percepção humana em virtude de sua dispersão no tempo e/ou no espaço, ou por serem infinitamente pequenas e/ou distantes. Ao se voltarem para o universo dos objetos e da cultura material, os museus exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma totalidade a partir da ordenação e classificação de fragmentos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa. Se a realidade não pode ser transportada em sua integridade para os museus, estes podem, através de seus fragmentos reunidos, reorganizados e recontextualizados, atribuir visibilidade a realidades naturalmente invisíveis (eventos, fenômenos, conceitos científicos...) (Furtado; Loureiro; Silva, 2007, p. 2).

Em 2017, por ocasião de sua exposição individual *Atlântico Vermelho*, realizada no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa, Rosana Paulino apresenta um conjunto de obras cujo ponto de partida é sua investigação acerca dos dispositivos científicos e regimes de visualidade coloniais que sustentaram a racialização e inferiorização da população negra brasileira. Enfatizando os fluxos de objetos e seres humanos (bem como de teorias raciais) entre Portugal, Brasil e África, a artista reuniu trabalhos que elaboram poeticamente os dispositivos discursivos e pictóricos que fundamentaram enuncia-





Figura 3. Rosana Paulino. *Atlântico Vermelho*, 2017. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura, 127 x 110 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

dos racistas ao longo da modernidade europeia, atualizando-os na contemporaneidade. Além do trabalho homônimo, Paulino produziu para a mostra a obra *Gabinete de curiosidades*, que surge a partir de sua passagem pela capital portuguesa. Nesse sentido, o local onde a mostra é realizada dialoga frontalmente com sua pesquisa: o monumento, erguido na década de 1960 à beira do rio Tejo em Belém, no município de Lisboa (a partir de uma versão temporária montada em 1940 no contexto da Exposição do Mundo Português), faz referência formal às embarcações usadas no período das grandes navegações, com uma estrutura sólida que se assemelha a imensas velas içadas

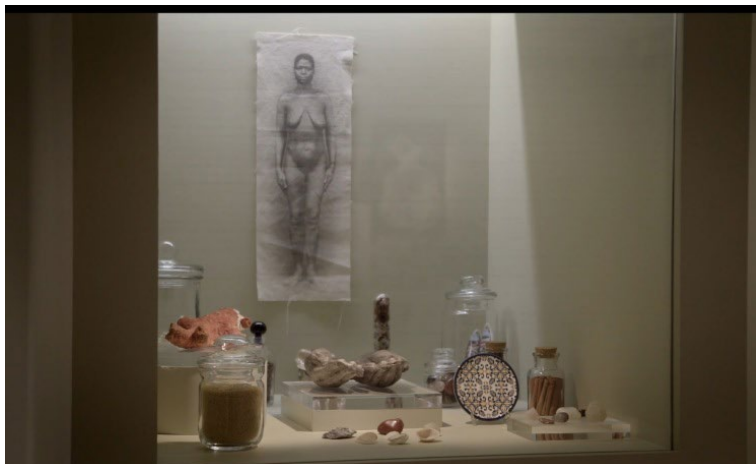
sobre um bloco maciço. Um conjunto escultórico na base da obra mostra figuras perfiladas relacionadas à expansão marítima lusitana: com Dom Henrique, o Navegador, em posição de destaque, estão representadas no grupo personagens históricas como Pedro Álvares Cabral, Fernão de Magalhães e Luís de Camões.

A obra *Gabinete de curiosidades* é composta de dois nichos dispostos na parede do salão expositivo, ambos recobertos por placas de vidro, que formam cubos à maneira das vitrines nas quais eram expostos objetos nas câmaras e gabinetes entre os séculos XVI e XVIII. No interior de cada nicho, a artista dispõe um conjunto de objetos – conchas, cerâmicas, minerais, ossos, recipientes contendo especiarias e objetos decorativos vendidos como *souvenirs* – e, na face oposta do cubo, ampliações em tecido de fotografias etnográficas de dois indivíduos negros nus: um homem (visto de perfil) e uma mulher (vista de frente). Rosana Paulino desenvolve uma paródia dos códigos visuais ligados à colonialidade, produzindo um embaralhamento de sentidos que busca saturar tais dispositivos de exibição. Ao propor deslizamentos semânticos que tensionam a coerência de seus conteúdos – vemos, no interior dos nichos, itens que à primeira vista parecem aleatórios, como uma tartaruga e um pequeno galo de Barcelos –, o trabalho evidencia a artificialidade da estrutura ideológica que o sustenta.

A desnaturalização da autoridade desses dispositivos coloniais é patente na primeira parte da exposição, em que a obra *¿História Natural?* (2016), um livro de artista composto por doze pranchas, faz referência aos discursos, publicações e imagens científicas que pretendiam classificar e interpretar a natureza, incluindo corpos não brancos. Segundo a artista, em entrevista para o vídeo de divulgação da exposição, “essa história não é natural, essa história é forjada. A ciência nunca foi neutra, a ciência foi utilizada também como hierarquização e domínio dos povos” (Paulino, 2017). O interesse de Paulino pela interseção entre imagem e ciência aparece também na série de dez gravuras *Paraíso Tropical* (2017), cuja visualidade remete àquela das pranchas de desenho botânico: nelas, vemos indivíduos negros sem rosto, figuras antropomórficas que se confundem com vegetais e, na parte interior, crânios.



Penso muito nas primeiras representações que foram feitas sobre a população brasileira. E, curiosamente, fauna, flora e gente naquele momento entram num mesmo nível como material a ser explorado. [...] São gravuras onde não aparece o rosto das personagens, não são pessoas. E onde a flora surge com pujança (Paulino, 2017).



Figuras 4 e 5. Rosana Paulino. *Gabinete de curiosidades*, 2017. Objetos variados e fotografia. Frame de vídeo a partir da exposição individual *Atlântico vermelho*, Lisboa, Portugal. Fonte: Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, Portugal.

A referência aos crânios, nesse caso, não faz referência à iconografia barroca do *vanitas*, mas antes à prática de mensuração craniana no contexto da frenologia. Segundo Schwarcz (2020, p. 66), o contexto das teorias raciais pseudocientíficas no século XIX articula o "nascimento simultâneo da *frenologia* e da *antropometria*, teorias que passavam a interpretar a capacidade humana tomando em conta o tamanho e proporção do cérebro de diferentes povos", bem como a "nova *craniologia técnica*, que incluía a medição do índice cefálico" do antropólogo suíço Andrés Ratzius. Também compõe parte dessa genealogia a antropologia criminal de Cesare Lombroso, que "argumentava ser a criminalidade um fenômeno físico e hereditário e, como tal, um elemento objetivamente detectável nas diferentes sociedades" (Schwarcz, 2020, p.66). Nesse sentido, Paulino mobiliza um repertório de imagens técnicas do campo científico oitocentista para enfatizar a prevalência da visualidade fenotípica como base dessas disciplinas: a produção de saberes a partir de traços físicos encontra terreno fértil na vinculação de grupos racializados a um imaginário de violência, inferioridade e degeneração.



Figura 6. Rosana Paulino. *¿História Natural?*, 2016. Técnica mista sobre papel. 29,5 x 39,7 x 1,5 cm (livro) , 31,6 x 42,7 x 3,4 cm (caixa). Fonte: Museu Afro Brasil, São Paulo/SP, Brasil.



A respeito de *Gabinete de curiosidades*, a artista subverte também a neutralidade dos códigos técnicos e expositivos – destacando sua contribuição para a construção da estrutura racista na modernidade – ao materializar em seu trabalho um contraolhar diante da antiga metrópole. Se originalmente os gabinetes constituíam repositórios de coleções formadas seja pelo impulso protocientífico, seja pelo espírito de curiosidade europeu em relação à natureza, aos objetos e às humanidades do Novo Mundo, aqui a equação é invertida: a artista propõe coletar pelas ruas de Lisboa objetos que lhe despertam curiosidade.

Andando pelas lojinhas aqui de Lisboa, eu comecei a pensar: o que seria hoje um gabinete de curiosidades contemporâneo? Então, os produtos tipicamente portugueses: o galinho de Barcelos, as cerâmicas, as sardinhas lisboetas que estão muito na moda. Mas eu encontrei nessas lojinhas coisas muito interessantes. Muitas delas são geridas por pessoas que nem falam português: são chineses, são indianos. E a gente acha um galinho de Barcelos, mas acha também uma tartaruga, um elemento que não tem nada a ver – o que esse elemento está fazendo ali? Quem sabe a gente não está vendo uma nova narrativa surgindo? [...] Ele [o gabinete de curiosidades] é uma síntese, quase, entre passado, traz a exposição para o presente e pensa o que seria esse Outro. O que seria curioso hoje? (Paulino, 2017).

A artista destaca pontos fundamentais da dinâmica colonial ao atualizar seu funcionamento para a contemporaneidade, como a possibilidade de uma *nova narrativa surgindo* – em sua interseção com a noção de colecionismo, uma vez que os gabinetes de curiosidades conformavam uma dimensão cartográfica dos fluxos atlânticos, reunindo objetos que de outro modo estariam dispersos –, isto é, as transformações econômicas e culturais observáveis no século XXI, como o crescente mercado asiático que progressivamente domina a produção e a venda de *souvenirs* em qualquer parte do mundo. Além disso, a operação de inscrever símbolos tipicamente portugueses (como

o galo de Barcelos e as sardinhas) no registro de um gabinete sinaliza uma operação de *contraconsumo*, isto é, uma artista negra que parte da ex-colônia em direção à antiga metrópole e toma agência do ato de colecionar, produzir montagens e criar narrativas a partir desses objetos.



Figura 7. Rosana Paulino. *Gabinete de curiosidades* [detalhe], 2017. Objetos variados e fotografia.
Fonte: Padrão dos Descobrimentos, exposição individual *Atlântico Vermelho*, Lisboa, Portugal.

Alguns dos elementos presentes em *Gabinete de curiosidades* são retomados de outros processos artísticos de Paulino, que desenvolve desde a década de 1990 uma consistente pesquisa em torno das relações entre arte, imagem e racialidade. As mãos de gesso espalmadas, como nos ex-votos da religiosidade popular brasileira, formam parte originalmente do projeto *As amas*, de 2009 (Rodrigues; Vasconcellos, 2021). As fotografias antropométricas, por sua vez, derivam do trabalho *Assentamento* (2013), instalação que resulta de sua residência artística em 2012 no Tamarind Institute Gallery, nos Estados Unidos, em parceria com o Museu Afro Brasil (onde a obra foi exposta em seguida), por ocasião do projeto *Afro: identidade negra nos Estados Unidos e no Brasil*. Essas imagens compuseram também a série *Adão e Eva no paraíso brasileiro*, de 2014, como parte do projeto *Assentamento*. Segundo Bevilacqua, "nessas obras, Paulino recupera



fotografias do franco-suíço Auguste Stahl (1828-1877), especialmente duas encomendadas pelo cientista suíço naturalizado norte-americano Louis Agassiz (1807-1873), em 1865, que nomeia de Adão e Eva" (Bevilacqua in Piccoli; Nery; Bevilacqua; Lopes; Palma, 2018, p.155).



Figura 8. Rosana Paulino. *Gabinete de curiosidades* [detalhe], 2017. Objetos variados e fotografia.
Fonte: Padrão dos Descobrimentos, exposição individual *Atlântico Vermelho*, Lisboa, Portugal.

A Expedição Thayer, comandada por Agassiz em 1865, toma a realidade racial brasileira como objeto de estudos em um contexto no qual as teorias eugenistas ganhavam fôlego e a América Latina despertava particular interesse por sua diversidade racial e como laboratório da miscigenação. Os códigos técnicos da imagem, que tornam esses indivíduos anônimos e desprovidos de subjetividade, apontam para a estrutura comparativa desse ramo da ciência oitocentista cujo critério de análise é o corpo em sua visualidade. Nesse sentido, a provocação de Paulino ao simetrizar diferentes objetos em um mesmo regime de sentido – o gabinete de curiosidades e o livro de história natural – enfatiza o modo através do qual grupos racializados eram examinados ao lado de vegetais, minerais e artefatos.

Inspirada no nome do livro do sociólogo Paul Gilroy, *Atlântico Negro*, penso neste mar que liga dois pontos, África e Brasil, e que sofreram processos de aniquilamento e subjugação de suas populações, tendo as ideias de ciência, religião e de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos. Para realizar os trabalhos desta exposição me debrucei, com um misto de admiração, curiosidade e, muitas vezes, revolta, sobre imagens produzidas no Brasil e que retratavam a flora, a fauna e principalmente as gentes num mesmo plano, como objetos a serem explorados, elementos pitorescos em uma paisagem exótica, ao invés de seres dotados de humanidade. Esta postura reforçou a ideia de um direito natural sobre outras terras e povos justificando o colonialismo, não só o exercido nas Américas, mas, posteriormente, na expansão europeia em África. Devemos apontar ainda que o Brasil criou parte de sua identidade a partir do olhar europeu, alimentado por imagens das terras distantes. Um imaginário falso, de cartão postal, que remete para a ideia de paraíso, mas paraíso para quem? As fotos usadas no trabalho são, em sua maioria, de cartões postais como o do anúncio do fotógrafo português Christiano Júnior, em 1866, no Almanaque Laemmert e onde se destaca 'Variada coleção de [...] typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa'. Somos um país que fez sua imagem de fora para dentro, do ponto de vista do que seria 'exótico' para europeus, e que até hoje não consegue se reconhecer quando se olha no espelho (Paulino, 2017).

A poética de Rosana Paulino articula, assim, uma ampla e minuciosa pesquisa em torno de um conjunto dispositivos racializantes – as imagens de *tipos raciais*, as fotografias antropométricas, os discursos científicos no campo da história natural, os museus, gabinetes de curiosidades etc. – para investigar as bases ideológicas do racismo no Brasil. Tomando esses dispositivos como estruturas de reprodução das ideias eugenistas de inferioridade racial e degeneração de povos não brancos, a artista revisita essa genealogia de imagens formativas que reverberam na contemporaneidade, atualizando-as para o século XXI. Em sua obra, os antigos gabinetes de curiosidade mobilizam um jogo de olhares e



contraolhares, invertendo a lógica descrita no *duplo desaparecimento* (Barriendos, 2019) e no *ponto zero* (Castro-Gómez, 2005), isto é, destacando a dimensão ideológica das estruturas de exibição e produção de conhecimento de matriz colonial, enquadrando os dispositivos que tradicionalmente enquadraram corpos racializados. Buscamos, desse modo, esboçar direções conceituais e históricas que apontam para o papel desempenhado desses dispositivos visuais no processo de racialização que conforma identidades no território do *Novo Mundo*, enfatizando seus regimes de visualidade a partir da simultaneidade entre a consolidação do conceito de raça e a *era dos museus*.

REFERÊNCIAS

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual epistêmico. Tradução: Ariane Fagundes Braga, Leo Name. **Revista Epistemologias do Sul**, Giro decolonial I: Artes visuais, arquiteturas e visualidades, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434>. Acesso em: 09 jun. 2025.

BARRIENDOS, Joaquín. El museo de arte como archivo global: América Latina, el revisionismo geopolítico y la crisis de autoridad etnográfica de Occidente. **Papel Máquina**: Revista de Cultura, Santiago de Chile, ano 2, n. 3, 2009.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; LOPES, Fabiana; NERY, Pedro *et al.* **Rosana Paulino**: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

BLOOM, Philipp. **Ter e manter**: uma história íntima de colecionadores e coleções; tradução de Berilo Vargas Rio de Janeiro: Record, 2003.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La hybris del punto cero**: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. **De Olinda a Holanda**: o gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas: Unicamp, 2014.

FURTADO, Janaína Lacerda; LOUREIRO, Maria Lúcia; SILVA, Sabrina Damasceno. Dos livros às coisas: museus, coleções e representação do conhecimento científico. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 8, 2007, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: [s.n.], 2007.

GIROUX, Henry. Benetton's "World Without Borders": Buying Social Change. In: BECKER, Carol. **The Subversive Imagination**: Artists, Society & Social Responsibility. New York: Routledge, 1994.



LAFONT, Anne. Como a cor da pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte. Tradução: Liliane Benetti, Lara Rivetti. **ARS**, Histórias das artes sem lugar, ano 19, n. 42, 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento: Modernidade, império e colonialidade. Tradução: Inês Martins Ferreira. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, p. 71-114, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/192433>. Acesso em 09 jun. 2025.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales/ diseños globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003.

PAULINO, Rosana. **Atlântico Vermelho**. Folha de Sala da Exposição. Lisboa, 2017. Disponível em: <https://padraodosdescobrimentos.pt/evento/atlantico-vermelho/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RODRIGUES, Rita Lages; VASCONCELLOS, Lucas Ferreira de. Impulso historiográfico na prática artística de Rosana Paulino: o caso da exposição Atlântico Vermelho no Padrão dos Descobrimentos. **Farol**, v. 17, n. 24, p. 69-79, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/35568>. Acesso em: 12 jun. 2025.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STOICHITA, Víctor. **La imagen del Otro**: negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna. Traducción: Anna Maria Coderech. Madrid: Cátedras, 2016.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem

Tadeu Ribeiro Rodrigues é professor e pesquisador em História e Teoria da Arte. Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense e bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolve pesquisas e publicações em torno de questões ligadas à arte, imagem, corpo, racialidade, memória e política com ênfase na produção latino-americana.

E-mail: tadeu.ribeiro.rodrigues@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1032-0502>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2919415153219064>