

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA

JEAN MARCO DE MEDEIROS MIRANDA

**FORA DA CAIXA: AS DIFERENTES NARRATIVAS HISTÓRICAS CONSTRUÍDAS
ACERCA DE HENRY BOX BROWN ATRAVÉS DA IMAGEM**

Florianópolis

2020

Jean Marco de Medeiros Miranda

**FORA DA CAIXA: AS DIFERENTES NARRATIVAS HISTÓRICAS CONSTRUÍDAS
ACERCA DE HENRY BOX BROWN ATRAVÉS DA IMAGEM**

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação
em História do Centro de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito para a obtenção do
título de Bacharel/Licenciado em História.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Daniela Queiroz Campos

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Miranda, Jean Marco de Medeiros Miranda
FORA DA CAIXA : AS DIFERENTES NARRATIVAS HISTÓRICAS
CONSTRUÍDAS ACERCA DE HENRY BOX BROWN ATRAVÉS DA IMAGEM /
Jean Marco de Medeiros Miranda Miranda ; orientador,
Daniela Queiroz Campos Campos, 2020.
51 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de
Filosofia e Ciências Humanas. Graduação em História.
Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. História. 2. História. 3. Imagem. 4. Henry Box Brown.
5. História da Arte. I. Campos, Daniela Queiroz Campos. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
História. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos 18 dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte, às 13:30 horas, por meio do ambiente virtual *Google Meet*, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof^a. Daniela Queiróz Campos (Orientadora e Presidenta); Prof. Marcos Fábio Freire Montysuma (Titular); Mestre Letícia Portella (Suplente), designados pela Portaria TCC nº 55/HST/CFH/2020, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico Jean Marco de Medeiros Miranda, intitulado: "Fora da Caixa: As diferentes narrativas históricas construídas acerca de Henry Box Brown através da imagem". Aberta a Sessão pela Senhora Presidenta, o acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas: Prof^a. Daniela Queiróz Campos, nota 10, Prof. Marcos Fábio Freire Montysuma, nota 10, Mestre Letícia Portella, nota 10, sendo o acadêmico aprovado com a nota final 10. O acadêmico deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 25 de dezembro de 2020. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 18 de dezembro de 2020

Prof^a. (Orientadora):  Documento assinado digitalmente
Daniela Queiróz Campos
Data: 21/12/2020 09:04:04-0300
CPF: 055.952.119-70

Prof. (Titular):.....  Documento assinado digitalmente
Marcos Fábio Freire Montysuma
Data: 21/12/2020 16:14:16-0300
CPF: 078.945.862-04

Prof^a. (Suplente):...  Documento assinado digitalmente
Letícia Portella Milan
Data: 21/12/2020 23:13:35-0300
CPF: 029.130.570-98

(Candidato):.....  Documento assinado digitalmente
Jean Marco de Medeiros Miranda
Data: 23/12/2020 15:52:52-0300
CPF: 102.776.289-11



UNIVERSIDADE FEDERAL SANTA CATARINA | UFSC
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS | CFH
Departamento de História

Atesto para os devidos fins que o acadêmico Jean Marco de Medeiros Miranda efetuou as revisões requeridas pela banca examinadora no Trabalho de Conclusão de Curso intitulado: "Fora da Caixa: As diferentes narrativas históricas construídas acerca de Henry Box Brown através da imagem".



Documento assinado digitalmente

Daniela Queiroz Campos
Data: 25/01/2021 16:35:29 -0300
CPF: 055.952.119-70

Florianópolis, 28 de fevereiro de 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Claudionir e Rosania e aos meus irmãos, Lucas, George e Fernando, pois é somente com a garantia do apoio deles que consegui chegar até este trabalho. Aos meus amigos, que me acompanharam nos momentos difíceis da caminhada, me dando força nas horas em que precisei, e aos colegas do curso de História, que tornaram a experiência do Trabalho de Conclusão de Curso mais significativa. À minha namorada, Beatriz, pela compreensão nos momentos em que precisei trabalhar na pesquisa. Agradeço também aos membros da banca, e por fim, à minha orientadora, Daniela Queiroz Campos, pela paciência e vontade em fazer com que esta defesa fosse possível.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho de conclusão de curso é analisar três imagens produzidas sobre Henry “Box” Brown - homem negro norte-americano escravizado que conquistou a liberdade ao enviar-se por correio dentro de uma caixa, de um estado escravista, para um estado abolicionista, nos Estados Unidos ao fim do século XIX. As três imagens em questão são uma litografia de 1850, *The Resurrection of Henry “Box” Brown*, um livro infantil de 2007, *Henry’s Freedom Box*, e o especial de comédia da Netflix de 2019, *Kevin Hart’s Guide to Black History*. Através do diálogo entre as imagens, buscamos analisar as diferentes temporalidades e materialidades de cada uma delas, traçando um panorama sobre as narrativas históricas construídas pelas mesmas sobre um mesmo episódio, ao longo do tempo. Para fazê-lo, iniciamos fazendo um balanço acerca das imagens e dos relatos de Henry Brown, reunidos em sua autobiografia *The Narrative of the Life of Henry “Box” Brown*, publicada em 1851. A partir daí, inicia-se uma análise detida de cada imagem, levando em conta suas principais características, e das relações que estas estabelecem entre si.

Palavras-chave: Henry Brown. Imagem. Tempo.

ABSTRACT

This paper's objective is to analyse three images produced about Henry "Box" Brown – an african-american who was a slave, and conquered his freedom by sending himself by mail, in a box, from a slave state to a free state, at the end of the XIX century, at the United States. The three images are: a litography from 1850, *The Ressurrection of Henry "Box Brown*, a children's book from 2007, *Henry's Freedom Box*, and the Netflix comedy special from 2019, *Kevin Hart's Guide to Black History*. Through the dialogue between the images, we tried to analyse the different temporality and materiality of each one of them, tracing a panorama of the distinct historical narratives built up by those images, around the same episode, through time. To do it, we started by making a balance about the images and the statements of Henry Brown, that are United in his autobiography *The Narrative of the Life of Henry "Box" Brown*, published in 1851. Then, a analysis of each image starts, bringing their most important characteristics, and the relation stablished between them.

Keywords: Henry Brown. Image. Time.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1– Litografia de 1850	19
Imagem 2 - Página do livro infantil, Brown saindo da caixa	20
Imagem 3 - Fotograma do especial de comédia	21
Imagem 4 - Fotograma do especial de comédia	21
Imagem 5 - Xilogravura de um escravo fugitivo	24
Imagem 6 - A Ressurreição de Lazaro	32
Imagem 7 - Página do livro, Henry sentado no barril	36
Imagem 8 - Página do livro, Henry e a mãe observam as árvores	37
Imagem 9 - Página do livro, Henry despede-se da família	38

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. UMA CAIXA CHEIA DE POSSIBILIDADES	12
2. A RESSURREIÇÃO	24
3.O RENASCIMENTO E O RISO	35
CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS	50

INTRODUÇÃO

A biografia de Henry Brown – homem negro e escravizado nos Estados Unidos durante o século XIX, que conquista sua liberdade ao ser enviado por correio, dentro de uma caixa, para abolicionistas – impulsionou a produção de diversas imagens ao longo do tempo. A motivação para esta pesquisa surge em 2019, quando ao abrir o catálogo da plataforma de *streaming* da Netflix, deparei-me com a palavra “História” em uma das miniaturas, que são as “capas” dos filmes. Semelhante à um serviço de locadora, praticamente extinto, o usuário da plataforma deve escolher entre os títulos disponíveis para assistir – neste sentido, nas locadoras de vídeo, as capas serviam como chamariz ao observador, o que funciona de maneira semelhante na plataforma em questão, fazendo com que destinasse minha atenção ao produto.

Tratava-se do especial de comédia “Guia do Kevin Hart para a História Negra” (*Kevin Hart’s Guide to Black History*), um especial que trataria de figuras históricas importantes para a história Afro-americana, através do humor. O primeiro nome a ser trabalhado pelo filme é o de Henry “Box” Brown. Com uma história cativante, um esquete humorístico de pouco mais de cinco minutos de duração conta parte da trajetória do homem que conquistou sua liberdade através de uma caixa, e contou seus relatos em uma autobiografia: *The Narrative of The Life of Henry Box Brown*, publicada em 1851. A partir disso, colocou-se a questão: quais possibilidades iniciam esta imagem? Como ela foi explorada ao longo do tempo? Assim, iniciou-se uma pesquisa, buscando outras imagens que faziam referência ao mesmo acontecimento. Chegamos então a uma litografia, produzida em 1850, *The Resurrection of Henry “Box” Brown*, e ao livro infantil, publicado em 2007, *Henry’s Freedom Box*. Os três suportes traziam consigo a imagem de Henry Brown saindo da caixa, tal como carregavam as especificidades de suas materialidades e temporalidades distintas.

A pesquisa tem como principal objetivo compreender as diferentes narrativas históricas construídas pelas imagens acerca de Henry Box Brown, atentando para suas diferentes épocas e materialidades, contextualizando a produção de Brown acerca de sua fuga e comparando, por fim, os significados e possibilidades iniciados por cada imagem. Conforme nos coloca a historiadora Hollis Robins (2009, p.5), ao introduzir seu estudo sobre a importância das práticas dos serviços de postagem norte-americanos nas fugas de escravos (com foco na experiência de Henry Box Brown), nos estudos recentes ligados à

História Afro-Americana é marcante a presença de trabalhos que utilizam a narrativa construída por Henry Brown como objeto, algo observável em livros e artigos de historiadores como Henry Louis Gates Jr, Richard Newman, John Ernest, Jeffrey Ruggles, Daphne Brooks, Marcus Wood e Cynthia Griffin Wolff. A existência de uma bibliografia vasta sobre a fuga de Henry pressupõe, portanto, que “vários olhares” já foram lançados ao acontecimento histórico apresentado pelas imagens, o que contribui para a formação do estudo do historiador de arte sobre seu objeto.

Visando lançar, portanto, mais um olhar sobre a história de Henry Brown, esta pesquisa busca pensar a partir do diálogo das imagens, buscando entender como estas se enquadram em numa história do olhar, que perpassa os tempos intrínsecos às suas produções. Se “somos uma sociedade da imagem” é uma frase que “costumamos ouvir das mídias e de estudiosos” (CAMPOS, 2019, p.50), pretendemos compreender de que maneira as imagens de Brown comunicam-se e chegam até o observador, nos dias de hoje. Afinal, a litografia de 1850 não chega, por muitas vezes, aos olhos do observador através da mídia, mas ao conhecermos as imagens produzidas pela obra infantil, e pelo especial da Netflix, passamos a compreender como cada imagem pertence ao tempo de maneira diferente.

No primeiro capítulo, com o auxílio da obra que narra a vida de Henry Brown, apresentamos a história do homem que planejou sua fuga de maneira tão incomum. Abrimos, aos poucos, a caixa que contém os significados pertencentes a cada imagem ao conhecermos a narrativa histórica construída pelos relatos que possuímos, e por fim, apresentamos as principais imagens que são foco deste estudo. Através deste panorama inicial, passamos a conhecer e observar as imagens, a fim de iniciar a análise detida de suas principais características.

Em seu segundo capítulo, este trabalho foca na litografia *The Resurrection of Henry “Box” Brown*. Com o auxílio da obra de Marcus Wood, que analisa o impacto da narrativa de Brown para a luta abolicionista da época, compreendemos que sua imagem transformou a maneira pela qual as imagens dos escravos fugitivos eram recepcionadas pelo público. A imagem produzida pelos relatos e pela litografia em questão fazem oposição à uma xilogravura comumente utilizada nas publicidades da época, que mostrava uma versão estereotipada do escravizado em fuga, sem personalidade. Analisamos também as particularidades da litografia enquanto suporte e inovação técnica, a partir da argumentação de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica.

No terceiro e último capítulo, buscamos focar nas imagens fornecidas pelo livro infantil *Henry's Freedom Box* e no especial de comédia *Kevin Hart's Guide to Black History*. Ao introduzirmos as narrativas produzidas por estas obras, comparando-as com àquelas produzidas pela imagem da litografia, atentamos também para seu caráter informativo, seus possíveis usos na educação infantil acerca da temática da escravidão, e buscamos compreender como Brown é retratado, nestes diferentes suportes de imagem.

Pretendemos menos traçar uma cronologia linear que coloque as produções em ordem de evolução que compreender os diferentes significados transmitindo por estas. Nesta pesquisa buscamos, através do auxílio das propostas metodológicas de Warburg e Hans Belting, colocar as imagens em diálogo, recriando-as, aproximando-nos de seus significados produzidos frente ao observador.

A história de Henry “Box” Brown se mostrou como uma possibilidade interessante de pesquisa histórica. Sua experiência é inovadora, característica que passa às suas imagens, e chama a atenção aos que tem contato com sua narrativa. Se “as imagens que perpassam nossas vidas não são, exclusivamente, imagens atuais, são imagens de uma infinidade de tempos” (CAMPOS, 2019, p.50), trabalhar e buscar compreender como estes tempos se entrecruzam é uma tarefa que buscamos cumprir neste trabalho. A coragem, a inteligência, a criatividade e a ressurreição de Brown são temas que tornaram sua história tão magnética para o observador. Esperamos que a leitura deste estudo tome emprestada parte deste magnetismo, a fim de darmos certa contribuição ao debate acadêmico produzido até então sobre a marcante história deste homem.

1. UMA CAIXA CHEIA DE POSSIBILIDADES

Toda imagem carrega consigo uma história. Pensar, portanto, que quanto melhor a história mais fascinante é a imagem pode parecer um tanto reducionista, mas faz sentido quando nos deparamos com objetos de estudo como os que são analisados neste trabalho. Henry “Box” Brown foi um homem negro norte-americano escravizado que conquistou sua liberdade ao enviar-se por correio dentro de uma caixa, enfrentando uma viagem de 27 horas rumo à liberdade. Saindo da Virginia (estado no qual era escravo) para a Filadélfia, (estado abolicionista) sua viagem ocorreu em 1849, no período que precede a Guerra Civil norte americana. A partir deste episódio, inúmeras imagens foram produzidas sobre sua história, transformando o acontecimento em um dos mais disseminados nas publicações abolicionistas nos anos de 1850, nos dois lados do Atlântico (WOOD, 1998), e impulsionando produções até a contemporaneidade. Partindo desta noção, vamos trabalhar no presente estudo a litografia "*The Ressuressance of Henry Box Brown* (1850)", as ilustrações do livro infantil "*Henry's Freedom Box: A True Story from the Underground Railroad* (2007)" e as imagens do especial de comédia do Netflix "*Kevin Hart's Guide to Black History* (2019)", que remontam à saída de Brown da caixa que o levou à liberdade.

Analisar estas imagens é, com a permissão da analogia, como abrir uma caixa de infinitas possibilidades a fim de conhecer uma das histórias mais marcantes já narradas sobre a vida na escravidão nos Estados Unidos. Para remover a tampa desta caixa é necessário, portanto, iniciar colocando as mãos sobre a mesma, tateando nosso objeto de estudo pela história que o compõe: a biografia de Henry Brown. Utilizamos, neste processo, a ajuda das mãos do principal personagem deste episódio, o próprio Henry Box Brown, que em 1851 lançou após conquistar sua liberdade a autobiografia *The Narrative of Life of Henry Box Brown, Written By Himself*.

Nascido no Condado de Louisiana no estado da Virginia em 1815, Henry Brown foi privado da liberdade no nascimento, antes mesmo de conhecer as artimanhas daqueles que o escravizaram (BROWN, 1999, p.1). Viveu sua infância junto à família, no convívio dos pais e irmãos, sendo educado a partir dos princípios cristãos adquiridos por sua mãe.

Durante os relatos sobre os primeiros anos de sua vida, Brown faz observações sobre o cotidiano da escravidão norte-americana, reconhecendo em sua fala como os negros

escravizados apresentavam diferentes condições sociais de acordo com seus postos de trabalho e as práticas de seu senhorio. Ao colocar que ele e seu irmão tinham como tarefa sazonal levar grãos ao moinho, que ficava cerca de trinta quilômetros distante de sua casa, relatou um encontro com outro grupo de escravos que realizava tarefa semelhante, porém apresentava diferenças em relação à vida no regime escravista. Segundo Brown, este grupo de homens reparou nos pertences dele e de seu irmão, colocando de maneira espantada como os dois possuíam itens de uso pessoal como roupas ou sapatos. Expõe fatos sobre a conversa que teve com estes homens, de maneira espantada: “estes Escravos estavam vestidos em camisetas feitas de tecidos grossos tais como os utilizados para fazer sacas de café, e um tipo de substância leve para suas pantalonas, e era isso tudo o que possuíam!” (BROWN, 1999, p.8, tradução nossa)¹. O fato de que Henry Brown reconhecia a diferença entre sua vivência e aquela compartilhada por outros grupos de negros escravizados é frequente na obra, em outros trechos como

ao retornar para o moinho, conhecemos um jovem rapaz, relacionado ao dono da plantação em que estávamos, que por algum tempo havia nos observado de maneira bastante atenta. Ele nos perguntou se já havíamos sido chicoteados? E quando eu disse a ele que não, ele replicou, “bom, nenhum de vocês será de valor algum”. Ele expressou grande surpresa ao perceber que tínhamos permissão para usar chapéus e sapatos, supondo que escravos não tinham motivo para usar roupas do mesmo tipo que seu mestre usava. (BROWN, 1999, p.10, tradução nossa)².

A observação feita pelo “jovem rapaz” que encontra com Henry Brown e seu irmão denota como ambos apresentavam condições mais avançadas em relação a outros escravizados, mas que de maneira alguma diminuía o sofrimento da experiência da privação de sua liberdade. Este tratamento diferenciado que Brown e sua família receberam, considerado “leve” (BROWN, 1999, p.14) pelo autor, e proporcionado por seu senhorio, além de não condizer com a realidade da maioria dos escravizados que conhecia, não durou por toda sua vida.

Após certo tempo, o primeiro senhor de Brown acometido pela idade e incapaz de seguir suas atividades, havia delegado o trato com os escravos a um supervisor, que era tão

¹ “These Slaves were dressed in shirts made of coarse bagging such as coffee sacks are made from, and some kind of light substance for pantaloons, and this was all their clothing!”.

² On our returning to the Mill we met a Young man, a relation of the owner of this plantation, Who for some time had been eyeing us very attentively. He at length asked us IF we ha dever been whipped? And when I told him we had not, He replied, “well neither of you will ever be of any value”. He expressed a good deal of surprise that we were allowed to wear hats and shoes, supposing that slaves had no business to wear such clothing as their máster wore.

cruel com os escravos que estes tentavam de maneira mais frequente a fuga. O autor acredita que a contratação deste se deu devido a reclamações de vizinhos, que enxergavam muita leveza na forma que o senhor de Henry Brown tratava seus escravos. (BROWN, 1999, p.14)

Mesmo recebendo um tratamento diferenciado, isto não se mostra suficiente para evitar as decepções em relação à postura dos escravagistas, que só aumentam ao longo dos relatos de Brown. Seu primeiro descontentamento vem junto ao falecimento do primeiro senhor de escravos ao qual servia. No leito de morte, o pequeno Henry e sua mãe, que eram próximos do homem, são convocados para perto do senhor, conforme relata o autor:

nós corremos com os corações batendo e emoções fortemente exaltadas, não duvidando, no mínimo, que ele estava prestes a nos confiar sob a benção da liberdade – já que esperávamos que seríamos livres com a morte de nosso mestre – mas imagine nosso profundo desapontamento quando o velho homem me chamou ao seu lado e disse, Henry você fará um bom homem para trabalhar no arado, ou um bom jardineiro; agora você deve ser um rapaz honesto e nunca contar uma inverdade. Eu o dei para meu filho William, e você deve obedecê-lo. (BROWN, 1999, p.15, tradução nossa)³

Suas expectativas frustram-se em relação ao seu senhorio. Reconhecido como homem de bondade pelo próprio autor, não concede a liberdade à Brown e sua família, que eram próximos de seu convívio. Ao invés disso, na divisão do espólio, um golpe certeiro abala ainda mais a esperança em relação à bondade dos escravagistas: os quatro filhos de seu falecido senhor dividiram a propriedade (bem como com os escravizados) de maneira igual – separando-o de seu pai, mãe e irmãos.

Aqui, aos poucos, vai tomando forma o sentimento que levou Henry Brown a buscar a liberdade. Viver separado de seus entes queridos, para o autor, é pior que qualquer castigo físico. Imaginar os sentimentos de Brown torna-se angustiante, à medida em que o próprio relata o quão torturante foi encarar a dor da separação. Ele considera que a tortura pela qual passou

é mil vezes mais cruel e bárbara que o uso do chicote que lacerava as costas; as feridas que o chicote, ou o couro de vaca fazem pode curar, e o lugar que foi marcado, em pouco tempo pode deixar de exibir os sinais do que foi marcado, mas as pontadas que laceraram a alma em consequência da disrupção forçada dos pais e dos laços familiares mais queridos, só cresce mais funda e

³ We ran with beating hearts and highly elated feelings, not doubting, in the least, but that He was about to confide upon us the boon of freedom – for we had both expected that we should be set free when master died – but imagine our deep disappointment when the old man called me to his side and said, Henry you will make a good Plough-boy, or a good gardener, now you must be an honest boy and never tell an untruth.

mais perfurantes, enquanto a memória busca os atos horríveis que as produziram. (BROWN, 1999, p.17, tradução nossa).⁴

A partir deste relato, Brown segue dizendo que o tirano, dono de escravos, não enxerga os laços sociais e domésticos que ligam os homens e mulheres vítimas da escravidão, mas apenas o valor monetário, dividindo assim de maneira arbitrária os corpos negros enquanto propriedades. (BROWN, 1999, p. 17).

Se nas imagens que estudaremos não estão presentes, de maneira direta, as marcas físicas da escravidão, aqui percebemos que devemos dirigir nosso olhar àquelas marcas que, segundo o próprio autor, laceram a alma. E se é na divisão dos corpos negros enquanto propriedade que Brown enxerga sua maior dor, é consequente pensar que sua viagem rumo à liberdade foi marcada justamente por este princípio – ao ser transportado em uma caixa, foi confundido com uma propriedade qualquer, não como ser humano, o que possibilitou sua fuga.

Após ser separado de sua família, é enviado para trabalhar em uma manufatura de tabaco na cidade de Richmond, e seu mestre ordena ao supervisor que não o chicoteie. Desde o princípio, a escravidão mostrou suas amarras para Brown ao privá-lo de sua liberdade, e o sentimento de indignação do autor ao longo de sua autobiografia é veementemente relatado. Porém, por possuir tratamento diferenciado, pode diferentemente de outros negros escravizados realizar algumas atividades – trabalho na fábrica, participação de cultos religiosos – sem, é claro, possuir nem de longe os privilégios da vida do homem livre. Saber disso nos ajuda a responder uma dúvida que surge logo que conhecemos sua história: como poderia, afinal, arquitetar uma fuga tão bem elaborada, se vivia sob o jugo de seus senhores? A resposta está nestas possibilidades. É por ter este acesso ao trabalho e à vida na cidade que ele consegue articular sua luta pela liberdade.

Em Richmond, Henry Brown casa-se com Nancy, mulher também escravizada, com quem tem três filhos. Antes do casamento, Brown solicitou a permissão ao seu senhor e à Mr. Leigh, senhor de escravos a quem pertencia Nancy, recebendo destes a promessa de que o casal jamais seria negociado como mercadoria ao longo de suas vidas. Em 1848, Nancy e os

⁴ This kind of torture is a thousand fold more cruel and barbarous than the use of the lash wick lacerates the back; the gashes wick the whip, or the cow skin makes may heal, and the place wick was markes, in a little while may cease to exhibit the signs of what it had endured, but the pangs wick lacerate hte soul in consequence of the forcible disruption of parent and the dearest family ties, only grow deeper and more piercing, as memory fetches from a greater distance the horrid acts by wick they have been produced.

três filhos de Henry Brown são vendidos por seu senhorio a um pastor Metodista, separando assim o pai do restante da família (BROWN, 1999, p.45). Segundo Brown (1999, p.45), os sentimentos que vivenciou durante a separação de sua família não seriam explicáveis através de palavras – e foram estes os sentimentos que o motivaram a planejar sua fuga.

Após relatar sua situação ao comerciante local Samuel Smith (BROWN, 1999, p.50), este concordou em ajudá-lo a fugir. Ambos discutiram algumas possíveis estratégias de fuga, e concordaram que mediante o pagamento de 86 dólares (parte dos 166 que Brown possuía em suas economias), Smith o enviaria através da Adam Express Company (companhia de serviços postais). O trabalho da historiadora Hollis Robbins “*Fugitive Mail: The Deliverance of Henry “Box Brown and Antebellum Postal Politics”* (2009) utiliza-se da biografia de Brown *The Unboxing of Henry Brown*, escrita em 2003 por Jeffrey Ruggles, para trazer detalhes interessantes do processo que envolveu a escolha do serviço postal, bem como da relação entre Brown e Smith. Conforme relata Robbins, a escolha da Adams Express Company pode ter relação com os anúncios feitos pela companhia, que garantia que o transporte seria realizado em apenas um dia de viagem, além de apresentar-se, conforme os relatos históricos, enquanto a empresa mais confiável para o serviço; Além disso, Samuel Smith participava do círculo de apostas da cidade, e possuía interesses pessoais no sistema postal – devido ao esquema ilegal de venda de bilhetes de loteria por correio na época. Se a caixa de Brown pode, através de uma analogia, ser encarada como um símbolo do fim de sua vida na escravidão, e a saída desta representa a ressurreição, em termos práticos, Robbins observa que ela era um recipiente pesando 250 libras – o que encaixava-se nas 300 libras que a companhia prometia enviar, no trajeto pretendido, em um dia, sem atrasos. (ROBBINS, 2009, p.20)

Brown viajaria dentro de uma caixa até a Filadélfia, onde seria recebido pela "Vigilant Association of Philadelphia", organização abolicionista fundada em 1837. Depois de conseguir organizar sua fuga, teria que conseguir uma saída para não ir ao trabalho durante alguns dias, a fim de manter-se livre de suspeitas ao longo de sua viagem. Para isso, mostrou ao seu supervisor uma ferida que possuía nos dedos; este, no momento, achou a ferida insuficiente para justificar a falta do escravo. A partir disso, Brown dá mais uma prova de que a dor física não se aproxima do sofrimento causado pela ausência de liberdade – consegue com um colega um frasco de ácido sulfúrico e despeja uma quantidade considerável na mão, garantindo assim o álibi necessário para a efetividade de seu plano.

Finalmente, na manhã de 29 de março de 1849, Henry Brown entrou na caixa da qual sairia um homem livre. Esta possuía três pequenos buracos para que pudesse respirar, e um pequeno recipiente de água para que bebesse ou molhasse o rosto caso sentisse necessidade. Foi também sinalizada como portadora de uma mercadoria têxtil, e possuía avisos que marcavam qual lado deveria ficar para cima durante a viagem. Tais avisos foram negligenciados pelos transportadores, tornando a viagem quase insuportável à medida em que Brown foi obrigado a passar horas de cabeça para baixo.

Vinte e sete horas depois, a caixa chegava à uma casa aonde reuniam-se os membros da Sociedade Antiescravagista Americana, esperando pela encomenda. Conforme consta nos relatos, um dos homens que o recebeu perguntou: “está tudo certo aí dentro?” ao que Brown respondeu, prontamente, “tudo certo” (BROWN, 1999, p. 56)⁵. Então após recuperar-se Brown entoou um salmo em forma de hino religioso na presença dos abolicionistas que o receberam, James Miller McKim, William Still, Cyrus Burleigh e Passmore Williamson. Com o fim da viagem, era a última vez que seria tratado como propriedade, dando início à sua vida em liberdade.

Como homem livre, tornou-se um importante ativista pelos direitos dos escravos nos Estados Unidos. Viajou com palestras sobre sua fuga, nas quais muitas vezes iniciava dentro de uma caixa, reproduzindo a conquista de sua liberdade. Após a publicação de seu livro, construiu o panorama em movimento (produzido por artistas em Boston) “*Mirrors of Slavery*”, que contava sua história de vida através de pinturas. Palestrou nos Estados Unidos até 1850, quando a Lei do Escravo Fugitivo⁶ fez com que viajasse à Inglaterra e seguisse suas palestras no Velho Continente. Retornou à América do Norte e faleceu em 1897, em Toronto, deixando uma vasta obra de apoio à causa abolicionista composta por seu panorama, suas palestras, seu livro e suas músicas, que se encontram nas edições mais recentes da autobiografia.

Se escolher estudar as imagens acerca da vida de Brown é abrir uma caixa de infinitas possibilidades, conhecer sua história nos ajuda a selecionar quais possibilidades nos são caras ao analisar as imagens produzidas sobre o clímax desta narrativa, reproduzida inclusive nas palestras de Henry Box Brown depois que este alcança a liberdade: a saída da caixa.

⁵ “Is all right within?” to wich I replied – “all right.”

⁶ Lei de 1850 que permitia a apreensão de escravos fugitivos, mesmo nos estados abolicionistas, pudessem ser capturados e retornados aos seus antigos proprietários.

A primeira imagem, a litografia "The Ressuressance of Henry Box Brown" (imagem 1), foi produzida e publicada em 1850 pelo litógrafo americano Samuel Rowse, inicialmente em um jornal em Boston, a fim de arrecadar fundos para a construção do panorama em movimento "*Mirrors of Slavery*". Posteriormente, passou a ilustrar as edições do livro de Henry Brown.

Seu título relaciona-se com o sentimento de Henry Brown ao sair da caixa, que relata em sua autobiografia ter ressuscitado da cova da escravidão, em direção à liberdade, quando a tampa da caixa foi quebrada. Foi amplamente divulgada pelos movimentos abolicionistas da época e tornou-se ferramenta de propagação da estratégia de fuga desenvolvida por Brown, sendo considerada, ao lado da imagem de Frederick Douglass, uma das imagens mais importantes do movimento abolicionista na época, além de ter servido como principal referência para as produções sobre o episódio que a sucederam. Nela, é importante analisar como são representados os rostos dos homens retratados pelo litógrafo. Brown centralizado encara o espectador da imagem com um olhar que mescla a determinação que o levou à liberdade com um certo receio, característico do olhar que encara o desconhecido. Já os homens que rodeiam a caixa, entusiasmados, aparecem três olhando para frente e um de perfil, mas demonstram todos sua alegria ao verem uma grande vitória de sua causa – o abolicionismo – ali, perante seus olhos. Esta alegria é expressa de maneira mais contundente pelo homem representado mais à direita do observador, que levanta as mãos, festejando a chegada de Henry Brown em segurança. Tal entusiasmo demonstra uma diferença crucial entre estes homens e Brown: a liberdade. Se aqueles gozam da mesma, e já sabem como lidar com a vida desta maneira, este ainda se acostuma, aos poucos, com sua nova realidade. Para Brown, tudo ali é desconhecido: o ambiente, os objetos, os rostos, e os homens. Mas principalmente a liberdade. Se ao pensarmos a ressurreição como um ato consciente, no qual o ressuscitado, após a morte, torna à vida já conhecendo os caminhos a serem percorridos, esta imagem nos coloca um desafio diferente – o de pensar o ressuscitar como uma viagem rumo ao desconhecido.



Imagem 1 – *The resurrection of Henry Box Brown at Philadelphia, who escaped from Richmond Va. in a bx 3 feet long 2 1/2 ft. deep and 2 ft wide.* Litografia, 1850. Samuel Rowse, Divisão de impressos e fotografias da Livraria do Congresso de Washington, D.C.

Nossa análise se estende, abordando a ilustração do livro infantil “*Henry’s Freedom Box: A True Story from the Underground Railroad*”, escrito por Ellen Levine e ilustrado pelo artista Kadir Nelson, publicado em 2007. O livro traz a narrativa da história de Henry Brown, possui fins educativos sobre a história da escravidão e tem uma particularidade ao propor, em seu título, que esta é uma história verdadeira da Underground Railroad – rede de estradas clandestinas que auxiliou na fuga de diversos escravos e transformou-se em um símbolo na luta pela liberdade nos Estados Unidos. Nas ilustrações de Nelson, vemos uma representação diferente de Brown, desde sua infância. Ao fim da história a obra dispõe, em uma de suas páginas, a ilustração que remonta à saída da “caixa da liberdade”, conforme pode ser observado na imagem (imagem 2). Percebe-se que há, nesta obra, influência clara da litografia de 1850⁷. Os personagens são dispostos de maneira semelhante, mas não encaram diretamente o observador. Os olhares são todos voltados para Brown, que desta vez não está centralizado, já que o livro amplia um pouco a visualização do ambiente. Os homens carregam as ferramentas necessárias para a abertura da caixa, e Henry Brown olha para o homem mais à direita do observador com uma expressão diferente daquela que observamos na litografia. Nesta imagem, tanto Brown quanto seus receptores são representados de maneira mais serena.

⁷ A orelha da edição do livro traz que as pinturas de Kadir Nelson para a obra foram inspiradas na litografia. Para dar este sentimento, de inspiração direta na obra, Nelson cruzou as linhas dos lápis, e então aplicou camadas de aquarela e tinta à óleo. (LEVINE; NELSON, 2007)

O livro, dotado de linguagem infantil, mantém a noção da ressurreição de Brown na liberdade, mas utiliza outro termo para colocá-la de maneira didática ao público-alvo da imagem. Na primeira página da obra, observamos o seguinte texto: “Henry Brown não tinha certeza quantos anos ele tinha. Henry era um escravo, E escravos não tinham permissão de saber seus aniversários” (LEVINE; NELSON, 2007, p.1, tradução nossa)⁸.

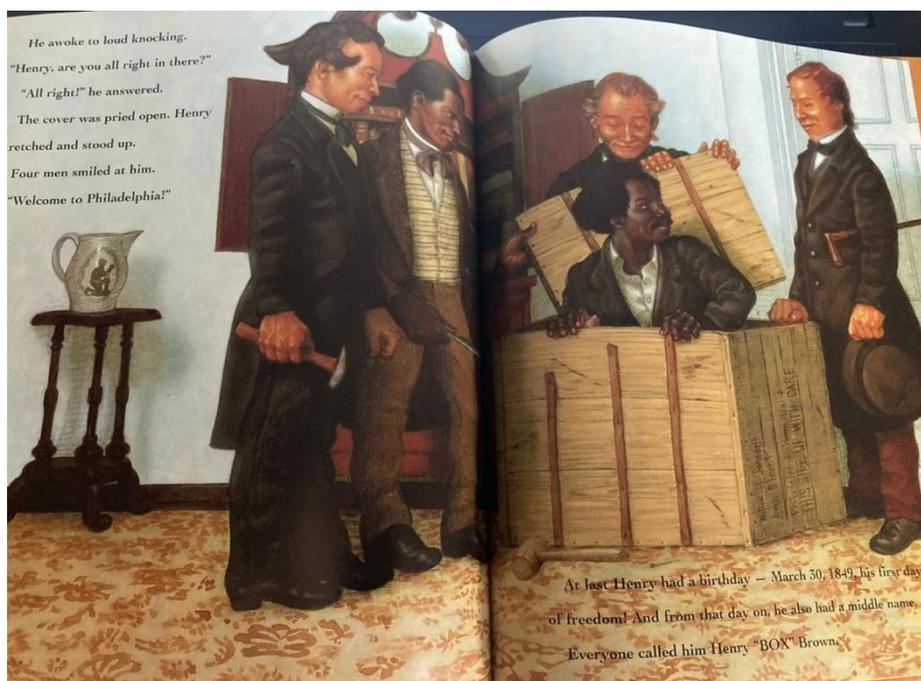


Imagem 2 – Página do livro *Henry's Freedom Box: A True Story from the Underground Railroad*. Ilustração, 2007. Kadir Nelson, Nova Iorque.

Utilizaremos como mais um suporte para a realização do trabalho fotogramas (imagens 3 e 4) do especial de comédia lançado em abril de 2019 pela Netflix, “*Kevin Hart's Guide to Black History*”, dirigido por Tom Stern, que apresenta a imagem de Henry Box Brown através de um esquete de humor. A proposta narrativa da obra mostra o comediante Kevin Hart em um diálogo com sua filha, introduzindo a esta os feitos de importantes figuras históricas de origem afro-americana, que ainda são desconhecidos pela criança. A partir daí, inicia-se uma narrativa acerca da figura histórica escolhida, que é dramatizada por meio de um esquete no qual o também comediante Lil Rel Howery interpreta Henry Box Brown. O esquete, ao apresentar o mesmo acontecimento histórico observado nos suportes citados anteriormente, diferencia-se ao adicionar elementos humorísticos e teatrais ao episódio, contando com as distintas possibilidades oferecidas pela produção audiovisual.

⁸ Henry Brown wasn't sure how old he was. Henry was a slave. And slaves weren't allowed to know their birthdays. (LEVINE; NELSON, 2007, p.1)



Imagem 4 - Fotograma do especial de comédia *KEVIN Hart's Guide to Black History*. Netflix, 2019 – atualmente. Dirigido por Tom Stern.



Imagem 3 – Fotograma do especial de comédia *KEVIN Hart's Guide to Black History*. Netflix, 2019 – atualmente. Dirigido por Tom Stern.

Nas imagens, vemos um Brown diferente sendo retratado. Por possuir caráter cômico, a série utiliza-se de artifícios para contar a história de maneira engraçada, e por isso retrata um Henry Brown feliz e entusiasmado com a saída da caixa, sem aparentar desgaste algum pela viagem sofrida em suas 27 horas. Se nas imagens anteriores os homens aparecem dispostos de maneira semelhante, nestas a caixa segue centralizada, mas há inicialmente outros integrantes

na imagem, de costas, no plano mais aberto da câmera que vai fechando seu ângulo com o decorrer da cena. Brown é recebido com entusiasmo, e seus movimentos não se limitam à apoiar-se na caixa para sair da mesma. Nestas imagens, ele sai da caixa como alguém que busca surpreender, abrindo os braços, já esperando uma recepção calorosa daqueles que ainda desconhece. Vemos aqui que a liberdade já aparece, para Brown, quase como uma velha conhecida, ao passo em que se sente completamente à vontade rodeado por aqueles homens, e parece entrosar-se ao novo público. A certeza da liberdade o enche de entusiasmo, e sua ressurreição acontece quase como um processo natural. Neste processo, talvez aqui os produtores do especial buscassem introduzir já a noção de um Henry Box Brown que entretém, acostumado ao público, que conheceremos após a conquista de sua liberdade, em suas viagens palestrando e performando ao redor do mundo.

Analisando estas imagens, mesmo o leitor mais desatento percebe que são dotadas de diferenças marcantes, mas de similaridades também notáveis. Uma litografia, um livro infantil e um especial de comédia em forma de longa-metragem, que produzem imagens sobre um mesmo episódio, sugerem que façamos uma análise levando em conta suas materialidades, os suportes que as carregam e também sobre as diferentes temporalidades que as compõem.

Neste sentido, é necessária uma abordagem que leve em conta tais aspectos. A partir desta afirmação, pode-se pensar como o tempo é inerente ao objeto artístico, conforme nos apresenta o historiador da arte Daniel Arasse. Segundo o autor, todo objeto de arte possui três tempos distintos: o presente, o tempo de sua produção e o que se passa entre os dois. Arasse (2006, p.140) propõe que um dos aspectos que considera fascinantes em história da arte é a tomada de consciência a partir do que estrutura anacronicamente o olhar do historiador da arte. É nesta tomada de consciência, segundo o autor, que se passa a levar em conta, para o estudo das obras de arte, a observação da duração que separa o tempo da produção da obra (o primeiro), o tempo da recepção desta (o terceiro) e aquele que se passa entre os dois, este último que revela-se enquanto uma "duração na qual aconteceram muitas coisas mentais, uma história do olhar". (ARASSE, 2006, p.140) Trazendo a argumentação de Arasse para o objetivo do presente trabalho, pode-se pensar que além dos três tempos inerentes às obras existe ainda o tempo que se coloca entre as produções destas: a litografia, produzida em 1850, o livro infantil publicado pela primeira vez em 2007 e, por fim, o especial de comédia produzido em 2019. É a partir da noção de que as obras citadas acima são dotadas de anacronismo assim como todo objeto de arte, já que misturam "os tempos e as durações da História" (ARASSE, 2006, p.141) que se pode propor uma análise sobre como as diferentes

temporalidades envolvidas na análise de cada uma das obras (e na distância entre elas) produzem diferentes narrativas históricas acerca de um mesmo acontecimento.

Sabendo disso, devemos levar em conta que as possibilidades iniciadas pela análise destas imagens são imensas, principalmente porque a saída da caixa de Brown tornou-se um episódio amplamente transformado em imagem ao longo do tempo. Se as imagens são carregadas de historicidade, analisar este episódio é lidar com uma multiplicidade de histórias que se entrecruzam constantemente.

A imagem de Brown é vorazmente reproduzida em prol de um bem maior – a luta pela abolição. No entanto, não é reprodução a palavra que melhor caracteriza as imagens em questão; A história de Henry Brown não é reproduzida, mas sim ressuscitada por cada uma das imagens.

Se Brown encontrou em sua liberdade a ressurreição, as imagens que trazem sua saída da caixa são uma extensão deste sentimento. A divulgação dos males da escravidão e da história que o levou até a fuga, foi uma iniciativa que o levou a produzir seu panorama em movimento, palestrar ao longo dos Estados Unidos e da Europa, e transformou-o em uma figura importante na luta pela liberdade. Se a cada vez que conhecemos mais a obra e a vida de Henry Box Brown percebemos o valor que este dá à liberdade, de maneira semelhante, as imagens em questão dão fôlego à luta de Brown pela divulgação e informação acerca da História da Escravidão nos Estados Unidos.

2. A LITOGRAFIA E A RESSURREIÇÃO

Quando Henry Box Brown chega à Filadélfia, em 1850, a causa abolicionista comemora mais uma vitória, que se tornaria ainda maior com os próximos passos deste após sua viagem libertadora. Conforme assinala Marcus Wood, em seu texto "'ALL RIGHT!': The Narrative of Henry Box Brown as a Test Case for the Racial Prescription of Rhetoric and Semiotics" (1998), o movimento antiescravista enfrentava uma dificuldade relacionada ao nosso objeto de estudo: a imagem.

Segundo Wood, as imagens amplamente disseminadas sobre a fuga de escravizados ao longo dos últimos dois séculos, comumente produzidas em xilogravura, provocavam um efeito contrário ao que era desejado pelo movimento abolicionista. Sendo retratado comumente vestido de calças pantalonas, camisa listrada, e carregando um graveto com uma trouxa de roupas enquanto corre descalço em meio à arbustos, o homem negro e sua fuga eram expostos de maneira estereotipada, sem personalidade (imagem 5).



Imagem 5 – A imagem tradicionalmente utilizada para noticiar a fuga de um homem negro escravizado. Xilogravura, 1858. Autor desconhecido. *Specijens of Printing Types, Plain ami Ornamental, Borders, Cuts, Rules, Dashes, tc. From the Foundry ofl.Johtison and Co. Philadelphia: L.Johnson & Co.*

Desta maneira, ao produzir de forma literal o conceito de fuga, estas imagens constituíram uma “negação do que em prática deveria ter sido o ato antiescravista mais provocador.” (WOOD, 1998, p.69). O que fez, portanto, com que a litografia produzida

acerca de Henry Box Brown pudesse ser disseminada, reproduzida e tomada como ponto de partida para a produção de outras obras de arte ao longo do tempo? Uma série de fatores podem ser analisados a fim de responder esta questão.

A história de Henry Brown, conforme observamos anteriormente, é interessantíssima. Assim como Frederick Douglass, que arregimentou sua fuga ao portar documentos de um homem negro livre marinheiro que conhecera, e disfarçou-se a fim de conquistar sua liberdade viajando de navio, Henry Box Brown possui um relato que chama à atenção e confere personalidade à trajetória de fuga. De forma complementar, a litografia produzida por Samuel Rowse em 1850 fornece a resposta necessária à necessidade abolicionista.

Ao emergir como um híbrido de Lázaro/jack-in-the-box de uma caixa, Brown se colocava em oposição ao ícone central que o poder escravista havia adotado para representar o escravo fugitivo, em xilogravura, carregado por diversos anúncios de fuga de escravos. (WOOD, 1998, p. 69, tradução nossa)⁹

A fuga de Brown soma-se a outras experiências (como a de Douglass) e proporciona, portanto, uma transformação nas narrativas acerca dos escravos que conquistavam sua liberdade. A imagem anterior, que mostra a fuga de forma literal, ao retratar um homem que aparenta estar sem rumo, agora possui uma oposição que possui maior facilidade de recepção pelo público. Os relatos de Brown, e agora, sua imagem,

Tornam literal muito do que estava implícito no simbolismo da escravidão... Brown *nomeia* essa relação simbólica entre a vida e a morte confinando-se em uma espécie de caixão. Ele “descende” no que deve ter sido uma viagem terrível de trem – sufocante, claustrofóbica, sem condições sanitárias, com ausência de luz, comida e água – apenas para ressuscitar vinte e sete horas depois na cidade paradisíaca da liberdade e do amor fraternal que representa a Filadélfia. (GATES, no prefácio da narrativa de BROWN, ix-x, tradução nossa)¹⁰.

⁹ By emerging like a hybrid Lazarus/jack-in-the-box, from a freight case, Brown stood in opposition to the central icon that the slave power had adopted to represent the fugitive slave, namely the woodcut carried on many runaway slave advertisements.

¹⁰ Brown made literal much that was implicit in the symbolism of enslavement... Brown *names* this symbolic relation between death and life by having himself confined in a virtual casket. He ‘descends’ in what must have been a hellacious passage of the train ride – sweltering, suffocating, claustrophobic, unsanitary, devoid of light, food and water – only to be resurrected twenty-seven hours later in the heavenly city of freedom and brotherly love that Philadelphia represented.

Brown, que fez de sua fuga matéria-prima para as palestras e apresentações que faria nos Estados Unidos e na Inglaterra, tem a noção dos significados que a caixa carrega. Quando este leva seu espetáculo em que dramatiza a saída da caixa e apresenta o panorama de pinturas para diversas localidades, vale-se do ineditismo de sua estratégia para explorar seu relato das maneiras mais diversas possíveis, encontrando inclusive resistência em alguns locais, principalmente na Inglaterra, devido ao seu modo de apresentar-se.

Seu jeito de se vestir, e o hábito de inserir em suas palestras canções e rituais espirituais da luta antiescravidão trouxeram certo espanto para os setores mais conservadores, principalmente da sociedade inglesa. Brown inovava a maneira de palestrar, diferindo de outros homens escravizados que conquistavam sua liberdade, e muitas vezes palestravam em prol da causa abolicionista, mas não se sentiam tão realizados quanto ele nesta função. Este desafiou os padrões, e por isso, recebeu duras críticas observadas nos principais jornais ingleses da época. (WOOD, 1998, p.79) No entanto, tais críticas mostram que a sociedade inglesa se sentia desafiada pelos movimentos de Brown, que manteve sua forma de apresentar-se visando construir uma linguagem própria, que é vista tanto em seu relato escrito quanto em suas apresentações. (WOOD, 1998, p. 79)

Se a inovação é posta como um dos fatores para a ampla divulgação da história de Henry Box Brown, é preciso reconhecer que o momento sugeria e possibilitava tal feito. Em 1838, a Sociedade Antiescravista Norte-americana anunciava seu primeiro palestrante negro. No mesmo ano, era lançada a obra *American Slavery As it Is Testimony of a Thousand Witnesses*, relatando os horrores da escravidão no país. A promulgação da lei que garantia a possibilidade de apreensão de escravos fugitivos mesmo em estados abolicionistas (Fugitive Slave Law, de 1850, responsável pela viagem de Brown à Inglaterra, a fim de evitar sua captura) inaugurava também um novo sentimento, de radicalização do movimento abolicionista. Em 1852, a obra *A Cabana do Pai Tomás*, um romance sobre a escravatura escrito por Harriet Beecher Stowe que gerou uma nova onda de publicações visando a publicidade do cotidiano da escravidão (WOOD, 1998, p.74), também compunha o cenário que recebia tanto as palestras, quanto o relato, e a imagem produzida pela litografia de Samuel Rowse.

A imagem de Brown tem, neste contexto, a função de veículo de comunicação, ao vir ao encontro de uma necessidade do movimento abolicionista, e transformar o modo como as fugas eram encaradas pelo público. Mas para a comunicação ser efetiva, não podemos negar a

influência do modo de produção desta imagem neste processo – não fosse o desenvolvimento da litografia enquanto técnica, talvez a história desta imagem fosse diferente.

A litografia, técnica que foi desenvolvida inicialmente em 1790 pelo jovem dramaturgo Alois Senefelder, consiste, segundo este, na incompatibilidade entre a gordura e a água. Utilizando-se de pedras porosas e quebradiças de calcário, Senefelder percebeu que poderia desenhar sobre esta superfície com um lápis gorduroso. A gordura penetra a superfície da pedra, dessensibilizando a parte não desenhada à recepção de gordura. Após isso, a pedra é umidificada, e somente a parte marcada pela gordura não absorveria a água. Por fim, passa-se tinta à óleo sobre a pedra – somente o local marcado inicialmente pelo lápis absorve esta tinta, que poderá ser transferida através de pressão para o papel. (MAURÍLIO,2009, p.119)

Tal processo, tão simples de ser explicado e de fácil execução em comparação aos demais métodos utilizados, acompanha o pioneirismo de Brown, e transforma a realidade de sua época. Se este marcou a luta pela escravidão, a litografia revolucionou, enquanto técnica, a maneira de comunicar através da imagem. Conforme cita Santos, a litografia

Primeiro, acabou com a divisão entre o desenhista e o gravador, considerado um técnico responsável pela execução do desenho. Com a litografia, o artista pôde ele mesmo se ocupar da gravação da imagem por ele concebida, interrompendo um ciclo de ‘informação de segunda mão’. A segunda mudança foi provocada pela rapidez com que uma imagem passou a ser produzida, ampliando suas possibilidades de representação. A terceira diz respeito ao aumento da tiragem, dada a maior resistência da pedra litográfica em relação às outras chapas. (SANTOS, 2008, p. 50.)

Da mesma maneira, em seu icônico texto *A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica*, Walter Benjamin reconhece a inovação desta técnica, sublinhando que:

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. (BENJAMIN, 1995, p.1)

Ao nos depararmos, portanto com a questão da imagem de Henry Brown e sua relação com a litografia enquanto suporte, é possível pensarmos a partir da argumentação de Hans Belting em sua obra *Por uma antropologia da imagem* (2005). Nela, o historiador da arte alemão observa a necessidade de uma abordagem antropológica para a questão: o que é imagem?

Partindo do princípio de que a imagem desafia as tentativas da história da arte de reificar seu objeto de estudo, Belting propõe que a imagem “flutua entre a existência física e mental” (BELTING, 2005, p.66). O autor assinala que “a imagem deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória) e distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais” (BELTING, 2005, p.67). A imagem, que flutua entre a existência física e mental, possui ligação direta também com o *meio* que a carrega e com o corpo que se relaciona com ambos. A partir da argumentação de Jean Pierre Vernant acerca dos conceitos gregos *eidon* (imagem mental, mnemônica) e *kolossos* (artefato de pedra no qual as imagens se materializam), Belting propõe que haja uma “inter-relação triangular, em que imagem, corpo e meio poderiam conjugar-se como três marcos” (BELTING, 2005, p.68).

Portanto, parece-nos plausível constatar que as imagens não são – elas *acontecem* “entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior.” (BELTING, 2005, p.69). As imagens de Brown são produzidas por seus meios (*medium*) e na recepção dos corpos que a fitam. Pertencem ao tempo, ao espaço, ao corpo, transformam-se e acontecem constantemente, de maneira que “não existem só na parede (ou na tevê) nem somente em nossas cabeças. Elas não podem ser desembaraçadas de um exercício contínuo de interação que deixou tantos vestígios na história dos artefatos.” (BELTING, 2005, p.73).

Para Belting, as imagens não são *media*, mas utilizam-se de suas própria *media* a fim de tornarem-se visíveis, podendo inclusive migrar entre diferentes *media*, ou combinarem características distintas de *media* diferentes; podem ainda utilizar-se do próprio corpo – que é um *medium* vivo. Distinguir, desta maneira, a imagem de seu *medium*, que é “suporte, anfitrião e ferramenta de imagens” (BELTING, 2005, p.73) também é uma experiência fecunda ao estudo das imagens de Henry Brown – quando reconhecemos as particularidades de cada um dos suportes estudados, e passamos a significar as narrativas que estas imagens constroem. Se para Hans Belting a imagem só faz sentido “quando somos nós que a

perguntamos, porque vivemos em corpos físicos, com os quais geramos nossas próprias imagens e, por conseguinte, podemos contrapô-las a imagens do mundo visível” (BELTING, 2005, p.66), cabe a nós fazermos as perguntas, buscando construir o conhecimento histórico a partir do diálogo e da inter-relação entre os fatores que compõe as imagens trabalhadas.

Ao analisar a imagem presente na litografia, o observador pode deter o olhar em diversos elementos. Nos membros da Sociedade Antiescravagista que, ao centro e à direita do observador, olham com surpresa e satisfação a saída de Brown; Nas mãos de William Still, o escritor norte-americano presente no momento em que Brown deixa a caixa, e que também relatou o episódio em sua obra *The Underground Railroad*, de 1872, que seguram de um lado a tampa da caixa e de outro uma ferramenta para quebra-la. Nas ferramentas no chão, ou ainda na escolha de Samuel Rowse por dar poucos detalhes ao ambiente do Escritório Antiescravagista no qual a caixa foi aberta.

Mesmo o observador menos atento não pode deixar de perceber a disposição dos elementos, que posicionam com centralidade a caixa e seu conteúdo – Henry Brown. Chamá-lo de conteúdo não condiz, no entanto, com sua humanidade, mas vai ao encontro do que foi a escravidão, que arrancou as características humanas de milhões de corpos negros. Se a litografia foi publicada na Livraria do Congresso Norte-Americano em 1850, em uma página de jornal em Boston, sua função era funcionar como veículo de comunicação. Mas como obra de arte, a experiência estética que vivemos ao observá-la nos revela uma gama de significados.

A história da humanidade, em cada época, “constrói e desconstrói corpos de maneiras singulares e plurais” (CAMPOS, 2017, p.9). À época de Brown, seu corpo construiu-se na escravidão, amarrado. Não apenas fisicamente, mas viu-se privado de exercer intelectualmente seu potencial. Prova disso são os relatos sobre suas apresentações posteriores à viagem que o levou a liberdade. Mas se as amarras lhe tiraram a liberdade antes mesmo que a conhecesse, não seriam elas que impediriam sua ressurreição. Quando Robbins observa, a fim de fazer uma análise da participação do sistema postal norte-americano na fuga de Brown, que este é na prática uma carga de 250 libras, que será transportada, não o faz a fim de tirar a humanidade do homem. Tal humanidade é retirada aos poucos pelos que o escravizaram, ao longo do tempo. A separação de sua família (pai, mãe e irmãos), a venda de seus filhos e esposa e as mazelas que relata em sua biografia deixam explícito que a escolha pela fuga na caixa é um ato de resistência frente à vida que lhe foi imposta.

Quando na litografia podemos ver, na tampa da caixa, os escritos que indicavam qual lado deveria viajar para cima, observa-se que a escolha pela caixa é, em certa medida, uma opção pela morte. Afinal, nas condições nas quais viajou, o mínimo detalhe poderia significar o fim de sua vida. Se, para os gregos antigos “perder a visão era morrer. “Nós dizemos ‘seu último suspiro’; quanto a eles, diziam, ‘seu último olhar’.” (CAMPOS, 2017, p. 52), Brown jazia morto, por não enxergar nada do mundo que o cerca de dentro da caixa. Mas ele flerta com a vida e a morte como se já soubesse o que lhe aguardava no futuro – a ressurreição.

A imagem produzida por Samuel Rowse mostra isso, e suas interpretações ao longo do tempo também. A litografia, que viria a servir como oposição para a imagem do homem negro que foge carregando uma trouxa, e é descrito por Wood como “cômico, trivial, patético e sempre o mesmo [...] com um pé eternamente levantado, proclama sua inadequação para a tarefa que colocou para si mesmo” (WOOD, 2000, p.69), pode ser encontrada atualmente, no site da Livraria do Congresso norte-americano, como uma imagem “de alguma forma cômica, mas simpática, que retrata o episódio que culminou na liberdade do escravo Henry Brown” (LIBRARY OF CONGRESS, 2020).¹¹

De patética a simpática, a imagem da fuga ressuscita também na caixa de Brown. Ao optar pela possibilidade da morte, em oposição à vida na escravidão, Brown iniciava uma série de descontinuidades. Seu corpo, construído nas amarras, agora desconstruía-se na caixa a fim de encontrar uma nova oportunidade fora dela. O tempo, dono da imagem, também é descontinuado por esta, quando o curso natural da vida é interrompido na litografia. Se a caixa de Brown foi, como este mesmo diz, sua tumba, sair desta é um movimento que foge ao comum, desafiando a realidade.

Como poderia, então, ser diferente o semblante de Brown na litografia que produz a imagem sobre sua primeira experiência na liberdade? Se pelas mãos de outros homens, até então, só enfrentara sofrimento? Na litografia, Brown apresenta um olhar distinto daqueles que o cercam porque é, naquele momento, um homem diferente. Os demais não passavam, pela ressurreição que este relata. Se na litografia aparece com as mãos na beira da caixa, como quem busca apoio em algo conhecido em seu salto rumo ao inédito, e com o rosto que traz uma expressão que mistura ansiedade, surpresa e angústia, é porque a situação exigia que fosse assim. Tal angústia pode ser observada no silêncio que este produziu ao perceber que sua viagem sofria mais uma parada – ao ser retirado da carroça, dentro da caixa, e entregue no

¹¹ A somewhat comic yet sympathetic portrayal of the culminating episode in the flight of slave Henry Brown.

local de sua recepção, permaneceu calado, por não ter noção dos rumos que seu corpo tomava.

Eu então fui colocado em uma carroça e conduzido à casa que meu amigo em Richmond havia arranjado para que eu fosse recebido. Um número de pessoas logo se reuniu ao redor da caixa depois que esta foi levada para dentro da casa, mas como eu não sabia o que estava acontecendo permaneci quieto. Eu escutei um homem dizer “vamos bater ao redor da caixa e ver se ele está vivo” (BROWN, 1999, p. 56, tradução nossa)¹².

O silêncio representa a dúvida que envolve o episódio. Brown, dentro da caixa, segue como um corpo morto, um objeto, uma propriedade. Propriedades não produzem sons, sentem cansaço, precisam de água ou buracos para respirar, muito menos necessitam de uma viagem cuidadosa. Mas propriedades não morrem, nem ressuscitam. E as batidas que Brown escuta, e que rompem seu silêncio, são sinais de sua eminente reconstrução, em vida, na liberdade.

Mas vamos explorar, neste momento, dois aspectos: a disposição dos demais participantes do episódio, em relação à Brown, e o silêncio. Se pelas palavras do próprio Brown, ele ressuscita ao sair da caixa, e é esse o título da litografia, não seria incômodo pensar como Wood, comparando-o à um misto de Lázaro com *jack-in-the-box*, sendo a comparação com o segundo (brinquedo infantil) relegada exclusivamente pela caixa, que carrega consigo um objeto que pode causar surpresa. Mas, conforme observamos, Brown, apesar de privado de sua liberdade, é humano como Lázaro.

Quando Jesus tem ciência da morte de Lázaro, pede que Maria de Betânia e Marta de Betânia, irmãs do morto, encontrem com ele. Os judeus que as acompanhavam, em casa, seguem junto a elas, pensando que vão ao local do sepulcro para chorar. Após comover-se com o choro das irmãs e do grupo de homens que as acompanhava, pede para ser levado ao sepulcro. Chega ao sepulcro, composto por uma gruta com uma pedra colocada sobre ela, ordena que a pedra seja retirada. Após ser interpelado por Marta, irmã de Lázaro, que argumenta que o corpo já deve cheirar mal, Jesus mantém sua ordem. Retiram a pedra, e a narrativa bíblica não apresenta barulho algum vindo do sepulcro, afinal, Lázaro está morto. (BÍBLIA, João, 11, 1-46)

De maneira semelhante, quando Brown chega ao seu destino, mantém-se em silêncio, pois ainda amarga a clausura e as correntes da escravidão. Se na história de Lázaro as palavras

¹² I was then placed on a waggon and conveyed to the house where my friend in Richmond had arranged I should be received. A number of persons soon collected round the box after it was taken in to the house, but as I did not know what was going on I kept myself quiet. I heard a man say “let us rap upon the box and see if he is alive;”.

de Jesus “Lázaro, vem para fora” são consideradas as responsáveis pela ressurreição do morto, nos relatos de Brown, o que prenuncia sua ressurreição é a expressão: “*está tudo certo aí dentro?*” ao que este responde “*tudo certo*”. (BROWN, 1999, p.56, tradução nossa)¹³ Se na passagem bíblica um grupo de judeus reúne-se em volta do acontecimento, não é diferente na litografia, onde os quatro homens encaram com surpresa a saída de Brown da caixa.

A obra de Caravaggio, “A Ressurreição de Lázaro” (1609) (imagem 6) apresenta o episódio que remonta aos significados citados anteriormente. Lázaro é sustentado pelos homens e amparado por suas irmãs, mas apesar de vivo, encontra-se ainda sem conseguir sustentar-se. Os rostos divergem sua atenção, entre Lázaro e Jesus, em um misto de surpresa, curiosidade, admiração e espanto pelo que acaba de ocorrer.



Imagem 6 – *A Ressurreição de Lázaro*. Óleo sobre tela, 1609. Caravaggio, Museu local de Messina, Messina.

A reticência do rosto de Brown é, portanto, esperada. Se Lázaro sai em silêncio, amparado por seus familiares, com Henry Brown a história passa de maneira diferente. Ainda

¹³ “Is all right within?” to wich I replied – “all right”.

atoradoado pela viagem, segundo os relatos de Still, Brown sai da caixa dizendo: “como vocês estão, cavalheiros?”. A pequena assembleia que o observava, não soube como reagir, e observou enquanto Brown entoou o salmo 40, que diz “Esperei com paciência no SENHOR, e ele se inclinou para mim, e ouviu o meu clamor.” Após isso, Henry Brown, que se encontrava molhado como se houvesse saído do rio Delaware, devido ao suor, desmaiou.

A imagem pertence a tempos múltiplos, inclusive esta que nos apresenta a história de Brown. Este, ao ressuscitar, inaugura uma série de descontinuidades que só podemos compreender, se assumirmos a existência de temporalidades que dialogam entre si. A morte e a ressurreição desafiam o rumo natural do tempo. Seja alcançada através do milagre, ou por intervenção humana, a ressurreição causa espanto, estranheza, e comoção por parte dos que a testemunham.

Mas tal comoção, na experiência de Henry Box Brown, é diminuída na obra de Samuel Rowse. Não porque este deseja assim, mas porque as circunstâncias exigem. A comicidade observável na obra, não aparece, por exemplo, nos relatos bíblicos sobre a ressurreição de Lázaro, ou ainda na pintura de Caravaggio. Mas a saída de Brown da tumba diferencia-se das demais experiências de ressurreição pois a opção pela morte foi tomada por ele. Como quem brinca de mágico com as noções de vida e morte, quando alcança a ressurreição, já sabe que seu futuro não será mais o mesmo.

É curioso, portanto, pensar na experiência relatada na Bíblia em contraste com a narrativa produzida pela imagem de Henry Box Brown. Quando na experiência de Lázaro é o milagre de Jesus o responsável para que este alcance uma nova vida, seria interessante levar em consideração as noções de John Dominic Crossan, renomado estudioso da vida de Jesus.

Crossan (1994) emprega a palavra magia, em todas as seções de seu livro, ao invés de algum eufemismo. Segundo ele, é fascinante ver teólogos cristãos descreverem Jesus como um milagreiro, ao invés de um mago, e depois tentarem estabelecer uma diferença objetiva entre as duas categorias. O caráter tendencioso desses argumentos aponta para uma necessidade ideológica de proteger a religião e seus milagres da magia e seus efeitos (CROSSAN, 1994, p. 342). (ALMEIDA, 2007, p.55)

Se alguns estudiosos aproximam o milagre de Jesus à magia, sendo um ou outro, podemos perceber uma relação direta entre a ressurreição e a descontinuidade da ordem natural das coisas. Por conseguinte, sua relação com a magia torna-se plausível, pois o que é o ofício de um mago se não o de transformar, mesmo que ilusoriamente, a realidade visível?

Pois é isso que a litografia de Brown suscita. Ao não possuir detalhes que divergem a atenção, dá centralidade e protagonismo ao acontecimento. Busca informar, transformar a

imagem estereotipada do escravo fugitivo e ainda levar adiante, para o maior número de pessoas, por estar encaixada na era da reprodutibilidade técnica, os feitos de um homem que ressuscitou das amarras da escravidão em direção à liberdade. Se Henry Brown iria tornar-se agora Henry “Box” Brown, a obra de Samuel Rowse acompanha este movimento, conferindo à caixa o poder de transformar um homem, antes encarado enquanto propriedade, em um dos principais palestrantes e *performer* do final do século XIX, nos Estados Unidos e na Inglaterra. Conquistando a liberdade, Brown tornou-se mágico, palestrante, montou um panorama de pinturas e é tido como referência na luta abolicionista. Milagre ou magia, sua ressurreição transcendeu os limites do tempo através da imagem, permitindo o diálogo entre diferentes períodos e contextos históricos.

3. O RENASCIMENTO E O RISO

Perceber que a imagem e o tempo se relacionam de maneira diferente da cronologia habitual é necessário para que possamos compreender os diálogos abertos pela história de Henry Brown. Marcela Botelho Tavares, em sua dissertação *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Georges Didi-Huberman*, traz à tona a argumentação de Walter Benjamin sobre a cristalização da imagem. Segundo o autor, “a imagem é um cristal de tempo, aonde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago para formar uma constelação” (BENJAMIN, 2006, p. 505). Mas Tavares observa, ao retomar a obra de Antonio Ovideu, que “a imagem em si não é o tempo, mas ela “abre o tempo”, nos dá a ver o tempo, “na imagem chocam e se esparramam todos os tempos” (TAVARES, 2012, p.14).

Se o tempo cronológico coloca entre a litografia “*The Resurrection of Henry Box Brown*” (1850) e o livro infanto-juvenil “*Henry’s Freedom Box: A True Story from the Underground Railroad*” (2007) uma distância de mais de um século e meio, o tempo intrínseco às imagens observadas nos dois suportes dialoga de maneira diferente. Frente ao observador, as imagens aproximam-se e distanciam-se, pois como salienta Benjamin,

nas imagens, passado e presente se encontram, um passado latente que dura, que “sobrevive” [...]. Uma imagem surge, portanto, de uma dialética, um “intervalo feito visível”, é presença e ausência, é o “devir que muda e a estase plena do que permanece”, o encontro de vários tempos complexos, é sonho e despertar, é uma Imagem dialética. (TAVARES, 2012, p.15)

Partindo desse princípio, analisar as imagens produzidas pelo ilustrador Kadir Nelson, no livro infantil em questão, escrito por Ellen Levine, nos possibilita a percepção de diferentes tempos. A obra, lançada em 2007, pela editora novaiorquina Scholastic Press – dedicada à publicação de livros para o público infanto-juvenil – expõe em sua capa uma imagem que inexistia, à época da publicação da autobiografia e da litografia de Brown: este enquanto criança. A narrativa inicia-se com o pequeno sentado em um barril, encarando o observador, como quem espera que sua história seja conhecida nas próximas páginas.

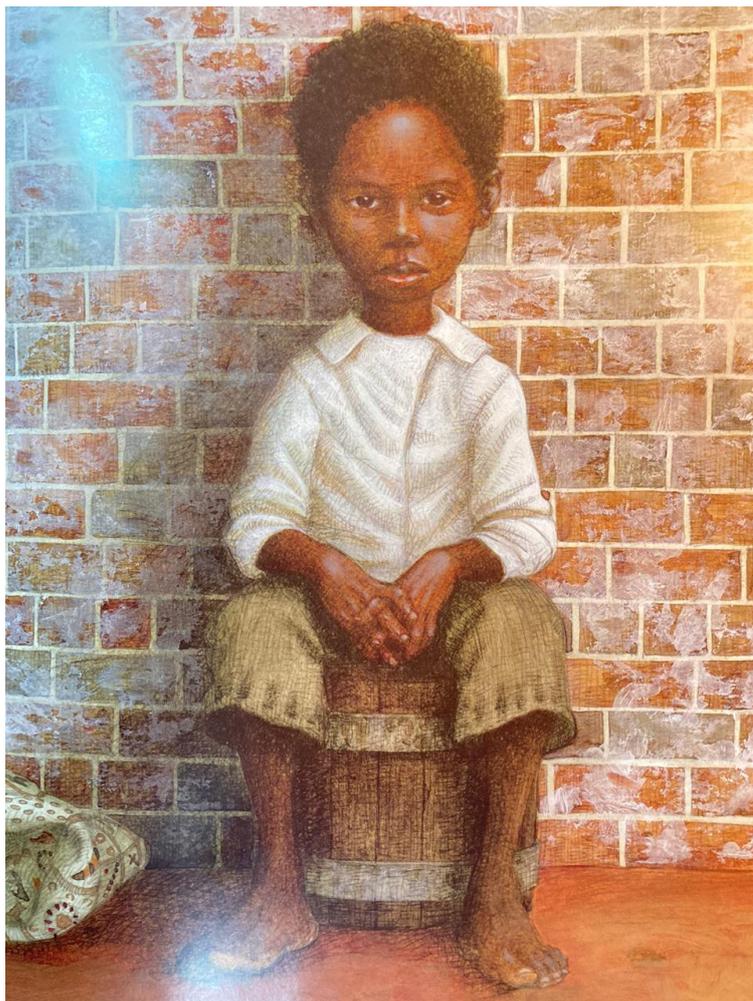


Imagem 7 – Página do livro *Henry's Freedom Box: A True Story from the Underground Railroad*. Ilustração, 2007. Kadir Nelson, Nova Iorque.

O livro conta, através das imagens e dos pequenos trechos em texto, o cenário que fez com que a fuga fosse planejada. Ao explorar, nas primeiras páginas, a relação afetuosa da mãe e filho que vivem juntos as mazelas da escravidão, a autora e o ilustrador transferem para o papel a angústia e melancolia que observamos nos relatos da biografia. Quando sentados, observando as árvores, a mãe de Henry alerta: “você está vendo essas folhas voando pelo vento? Elas são arrancadas das árvores como as crianças escravas são arrancadas de suas famílias.” (LEVINE; NELSON, 2007, p.3, tradução nossa)¹⁴

¹⁴ “Do you see those leaves blowing in the wind? They are torn from the trees like slave children are torn from their families.”



Imagem 8 - Página do livro *Henry's Freedom Box: A True Story from the Underground Railroad*. Ilustração, 2007. Kadir Nelson, Nova Iorque.

A primeira grande decepção de Brown com seu senhor, que não confere a ele e sua mãe a liberdade quando morre, é seguida na obra pela despedida de Henry de sua família. A cena da despedida é retratada com um abraço fraternal entre este e sua mãe, enquanto o texto acompanha: “Mais tarde naquele dia Henry observou um pássaro ressoar no alto das árvores. *“Pássaro livre! Pássaro feliz!”* Henry pensou. Henry disse adeus à sua família. Ele olhou através do campo. As folhas voavam pelo vento.” (LEVINE; NELSON, 2007, p.8, tradução nossa)¹⁵.

Tal imagem, da despedida de Brown de seus familiares, é marcante por mostrar, aos poucos, o quanto as relações familiares de Henry foram preponderantes para que este

¹⁵ *Free Bird! Happy Bird! Henry thought. Henry said good-bye to his family. He looked across the field. The leaves swirled in the wind.*

arregimentasse sua fuga. De uma ilustração que mostra Henry trabalhando na fábrica de tabaco, o livro dá um salto na cronologia e põe o encontro entre Brown e sua futura esposa, Nancy.

Henry estava solitário. Um dia ele encontrou Nancy, que estava fazendo compras para sua senhora. Eles caminharam e conversaram e concordaram em encontrarem-se de novo. Henry sentiu vontade de cantar. Mas escravos não podiam se atrever a cantar nas ruas. Ao invés disso, ele murmurou todo o caminho para casa.” (LEVINE; NELSON, 2007, pp. 11-12)

Neste ponto, cabe sinalizar como a imagem (imagem 10) é composta a fim de demonstrar, apesar da felicidade nos rostos de Brown e Nancy, que estes viviam amargamente as amarras da escravidão. Um homem branco, ao ver o casal, olha com desprezo para a cena. Henry, afinal, pode conhecer Nancy, e estes desenvolverão um relacionamento. Mas não é livre, pois não pode cantar.

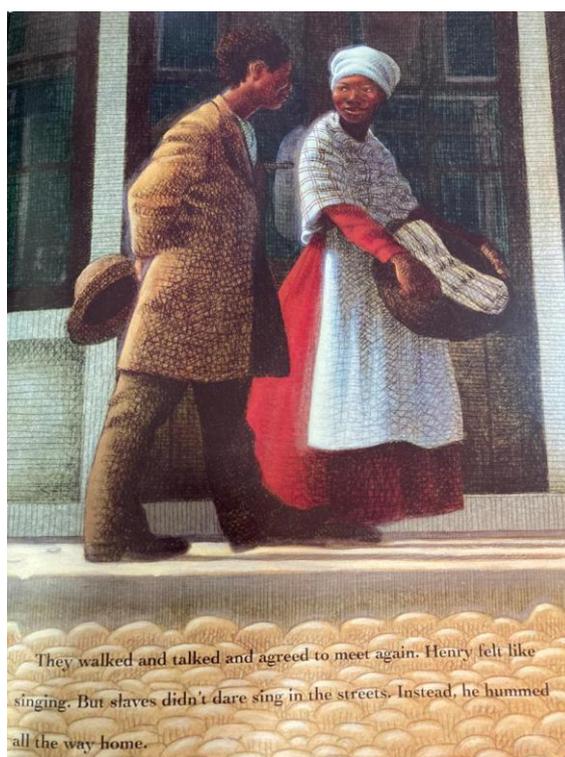


Imagem 9 - Página do livro *Henry's Freedom Box: A True Story from the Underground Railroad*. Ilustração, 2007. Kadir Nelson, Nova Iorque.

Nas próximas páginas, Brown toca banjo em casa, enquanto sua família, agora composta por Nancy e seus três filhos, assistem admirados à canção. Henry, já adulto, é feliz

no seio familiar. A casa, ilustrada de maneira aconchegante, possui uma lareira, e as crianças observam o pai com o olhar de admiração infantil que lhes é conferido pelo autor da obra. No texto, Nancy mostra-se preocupada. Depois, as ilustrações apresentam o rosto de Brown, que sofre também com a preocupação da esposa.

Henry sabia que eles eram muito sortudos. Eles viviam juntos mesmo tendo mestres diferentes. Mas Nancy estava preocupada. Seu mestre havia perdido um grande acordo financeiro. “Estou com medo de ele vender nossas crianças, ela disse. Henry sentou, quieto. Henry trabalhou duro a manhã inteira. Ele tentou esquecer o que Nancy havia dito.” (LEVINE; NELSON, 2007, pp.13-15)

A família de Brown é vendida e ele aparece, sentado, com as mãos no rosto, tampando os olhos. No texto, Levine dá centralidade ao fato de que este não cantava mais, ou conseguia murmurar. Tentava pensar em épocas felizes, mas tudo o que ele podia ver eram as carroças levando as pessoas que amava. Sabia que jamais veria sua família novamente. Agora, Henry passa a planejar sua fuga após ouvir um pássaro cantando.

Henry ouviu um canto. Um pequeno pássaro voou de uma árvore para o céu aberto. E Henry pensou sobre ser livre. Mas como? Enquanto ele levantava um caixote, soube a resposta. Pediu ajuda à James e ao Dr. Smith. Dr. Smith era um homem branco que pensava que a escravidão era errada. Eles se encontraram cedo no próximo dia, em um depósito vazio. Henry chegou com uma caixa. – Eu vou me enviar para um lugar onde não existem escravos! – Ele disse. James encarou a caixa, e disse para Henry. –E se você tossir e alguém te escutar? – Eu vou cobrir minha boca e ter esperança. – Disse Henry. (LEVINE; NELSON, 2007, pp.23-24)

As ilustrações de Kadir Nelson e o texto de Ellen Levine seguem então, mostrando as dificuldades da viagem de Henry. Desde a preparação da caixa até os momentos nos quais esta foi virada de cabeça para baixo, o livro mostra a excruciante viagem em todas as suas emoções; O enclausuramento na caixa, o desespero quando esta é virada para baixo, o alívio quando é posicionada em sua posição original, e, por fim, sua abertura. Na última página da obra, vemos a imagem de Henry saindo, feliz, da caixa.

A imagem dialoga, claramente, com a litografia de 1850. O mesmo Henry Brown aparece desta vez não centralizado, mas ligeiramente à direita do observador, que pode ter mais detalhes do Escritório que o recebe. Os abolicionistas o recebem com os objetos que utilizaram para abrir a caixa, com olhar de satisfação. Desta vez, Brown aparece sorrindo. Com as mãos na beira da caixa, seu olhar é direcionado para o homem mais à direita.

Nas páginas, o texto que acompanha a cena expõe o diálogo transcrito da autobiografia, no qual Henry responde “*all right!*” quando seus receptores perguntam sobre sua situação. Por fim, no último trecho do livro, lemos: “Pelo menos Henry tinha um aniversário – 30 de março de 1849, seu primeiro dia de liberdade! E daquele dia em diante, ele também teria um nome do meio. Todos o chamariam de Henry “BOX” Brown.” (LEVINE; NELSON, 2007, p.38)

Esta imagem, posta em diálogo com a litografia, nos revela uma gama de noções acerca de suas diferentes temporalidades e materialidades. O livro infantil, ilustrado por Kadir Nelson, tem suas características específicas enquanto suporte. Assim como a litografia de Brown, que é produzida nos anos finais de popularização desta técnica, que viria a ser substituída pela fotografia poucas décadas depois, o livro impresso ilustrado também é publicado em um período de inovação técnica. Se, ao pensarmos que tal suporte tem enquanto característica atingir a um determinado público (infanto-juvenil), não seria estranho argumentar que este compete com o advento da televisão e da *internet*, suportes estes que, segundo muitos estudiosos, prenunciaram o fim do livro ilustrado enquanto material educativo, informativo, e divulgador de arte. No entanto, conforme observa Leonardo Charréu em seu artigo *Arte visual contemporânea ilustração e literatura para a infância: fazendo conexões entre mundos criativos*,

A obra impressa, em particular a que tem a sorte de poder ser ilustrada, procura ainda resgatar do esquecimento esse objeto tão extraordinário chamado “livro” que muitos arautos e defensores do tecnofetichismo virtual digital têm vindo a condenar, com alguma dose de exagero, ao desaparecimento. (CHARRÉU, 2012, p.3)

O livro infantil ilustrado resiste, portanto, e mantém seus altos índices de venda, apesar do advento das tecnologias virtuais. Vale-se, em parte, do fato de que a ilustração infantil, de qualidade, “conjuga o potencial persuasivo das imagens com a fluidez da narrativa do texto literário” (CHARRÉU, 2012, p.3). A sensibilidade e a poesia, característicos deste material, são peças chave para que sua recepção seja adequada pelo público infantil – sendo esta adequação uma das tarefas mais difíceis aos autores e artistas responsáveis por estas produções.

Os autores da obra demonstram saber utilizar-se do potencial do livro ilustrado para criar uma nova narrativa histórica da vida de Brown através da imagem e do texto, que, no caso deste suporte, são indissociáveis. Afinal, uma ilustração de qualidade difere de uma

“história decorada”. Enquanto na primeira as ilustrações mostram-se tão cruciais quanto o texto, na segunda são meras imagens no papel, com a intenção de mudar o ritmo do texto, ou decorá-lo. (CHARRÉU, 2012 p.14) Ellen Levine foi uma autora premiada no segmento infanto-juvenil, com obras como *Freedom's Children* (1993) e *Darkness Over Denmark* (2000), que trazem através da literatura e da arte temas socialmente relevantes para o público infantil. Iniciou o projeto da obra sobre a vida de Henry Brown a partir da leitura do livro de William Still, editado pela primeira vez em 1872. Segundo a autora, em entrevista à editora Scholarship, ficou admirada com o plano engenhoso e a coragem de Henry. O ilustrador, Kadir Nelson, também é conhecido por participar de projetos semelhantes à obra, como *Moses: When Harriet Tubman Led Her People to Freedom* (2006), além de já ter contribuído com ilustrações para a revista *Sports Illustrated*, a *Coca-Cola*, a *Dreamworks SKG* e o jornal *The New Yorker*. Neste último, pintou Nelson Mandela na primeira capa que assinou. Com foco em trabalhos voltados para a temática da História Afro-americana, Nelson recebeu, por *Henry's Freedom Box*, a A Medalha Caldecott, prêmio conferido ao ilustrador infantil mais destacado do ano em questão.

Henry's Freedom Box pode ser traduzida como a caixa da liberdade de Henry. Neste sentido, atentar para a escolha dos autores é interessante – ao conversar com o público infantil, começam a história aproximando o personagem das crianças, contando episódios sobre a sua infância. Este Henry Brown menino, franzino, conforme mostram as páginas da obra, parece não ter controle nenhum sobre o próprio destino. Até a fase adulta, na narrativa de Levine, Brown não possui nenhum diálogo no qual expressa sua voz. Assente com a cabeça, trabalha, observa, mas não fala. Seu silêncio é rompido apenas no momento em que um colega de trabalho o informa da venda de seus familiares, quando irrompe dizendo “No!” (LEVINE; NELSON, 2007, p.17) A partir desse momento, Brown fala, planeja, e executa suas vontades. A caixa de sua liberdade é construída, preparada, e enviada com seu conteúdo.

Mas desta vez, a imagem produz uma narrativa diferente. O conteúdo, apesar de encarado enquanto propriedade por seus senhores é humanizado ao longo de toda a história ilustrada, o que não deixa de aparecer no momento de sua saída. A litografia, talvez por sua limitação e local de divulgação, fecha-se em torno do episódio da saída, e observamos Henry de maneira estática. No livro infantil, os sentimentos de Brown ganham movimento através da imagem. Ele aparece feliz, em casa. Decepcionado, após sua família ser vendida. E, principalmente, aliviado e feliz quando deixa a caixa.

Se Henry Brown encara a vida na escravidão enquanto túmulo, e a saída da caixa enquanto ressurreição, assim como Wood enxerga no objeto um caixão, em *Henry's Freedom Box* a história construída acompanha esta narrativa, ao mesmo tempo em que a transforma. Ao retratar um Brown sorrindo, Kadir Nelson deixa de lado os males que sofrera durante a viagem, que já foram ilustrados de maneira a transmitir ao observador a angústia das vinte e sete horas dentro da caixa.

No rosto de Henry, há a felicidade pelo novo, mas vemos que a ressurreição não é a palavra que define, nesta narrativa, a experiência estética produzida. Henry Brown sorri, pois o clima é de festa – com certeza a primeira que vivenciou. A festa da qual Henry faz parte é a de seu aniversário. Centro das atenções, sorrindo, Brown tem a primeira festa de aniversário da sua vida, mesmo trinta e quatro anos após seu nascimento. A ressurreição dá lugar, nesta narrativa, ao renascimento.

A imagem de Henry “Box” Brown pôde, ao longo do tempo, construir diferentes narrativas, conforme observamos. Se Hollis Robins enxerga uma onda de retomada da história deste homem no campo de estudos da História Afro-americana, pode-se dizer que de certa forma tal onda acompanha uma série de produções em imagem sobre sua fuga. Em fevereiro de 2019, durante o Mês da História Negra, a Netflix lançava o especial de comédia *Kevin Hart's Guide to Black History*. Segundo a sinopse do próprio serviço de *streaming*, o especial trata-se de uma somatória de “narrativas inspiradoras com convidados hilários. Você nunca ouviu a história dos negros norte-americanos assim”. Na prática, a obra cinematográfica tem como protagonista o renomado comediante norte-americano Kevin Hart. O ator interpreta a si mesmo, enquanto dá lições sobre personagens marcantes da História para sua filha, depois que esta tem uma discussão com seu amigo.

Kevin Hart, humorista negro, inicia o especial apontando que “a História Negra é tão rica, que precisamos conta-la, pois as pessoas não sabem. Vamos contar as histórias desconhecidas!”. Então, tem início uma dramatização na qual a filha de Kevin, ao assistir o filme *12 anos de Escravidão* (2013), atira um prato em direção à televisão, e agride seu amigo, branco, que assistia ao filme com ela, por estar cansada das injustiças que a escravidão proporcionou. Kevin, então, chama a filha para uma conversa a sós no quarto, e introduz uma nova perspectiva. Afirma que há inúmeros casos de pessoas inteligentes e criativas que contribuíram para a causa abolicionista, encontrando estratégias de fuga aos horrores da escravidão.

O pai então conta à filha, munido de um livro fictício chamado de “Grande Livro da História Negra”, sobre a história de Henry “Box” Brown. A voz do comediante dá início a uma dramatização, feita através de um esquete humorístico. Inicia-se, porém, já com a ideia de Brown sobre sua fuga. O também comediante Lil Hel Howery, que interpreta Henry, entrega uma caixa carregada de tabaco para o serviço postal. Ao olhar para a caixa, diz que logo aqueles cigarros serão livres, fazendo alusão ao local no qual chegariam – a Filadélfia, cidade abolicionista. O homem do correio, desconfiado, questiona-o sobre o porque aqueles cigarros estariam livres, iniciando uma discussão que encontra sua comicidade no duplo significado da palavra livre, “*free*” em inglês, que significa tanto que os cigarros seriam gratuitos, quanto que alcançariam a liberdade.

Posteriormente, o esquete segue ressignificando as diferentes narrativas de Brown, mas sem perder o fio do que é relatado em sua autobiografia, ou na obra de Still. A tormenta da viagem é representada por dois funcionários desastrados do correio, que batem a caixa em diversos obstáculos, causando desconforto à Brown. O peso de Brown é tratado também de maneira cômica – quando este é colocado na balança, leva a mão à barriga, como se estivesse apreensivo com o seu sobrepeso. Ao chegar na Filadélfia, Brown é recepcionado pelos abolicionistas, e diz a frase “Como vão cavalheiros?”. Neste momento, a narrativa é interrompida pela filha de Kevin, que diz ter apreciado a escolha de palavras do homem no episódio. Kevin retruca, dizendo que poderia ele mesmo ter proferido palavras melhores, neste caso, mais engraçadas. A dramatização segue, então, com os abolicionistas rindo das “novas” falas de Brown, pensadas por Kevin. “Alguém assinou o recibo? Estou pensando fora da caixa! Escrevam em caixa alta! Quem me empurrou da escada? Sério, quem foi? Eles precisam morrer!” O especial segue contando sobre a experiência de Brown como palestrante, e representa comicamente que este poderia sentir-se triste, por preparar um espetáculo de mágica, mas por ser solicitado constantemente que entrasse e saísse da caixa em suas apresentações, até que Kevin emenda o próximo personagem a ser analisado, Frederick Douglass.

A obra produzida pela Netflix é irreverente, e marca por contar a história através de sua principal característica: o humor. A escolha por tratar a escravidão, que é uma ferida que não cicatrizará na história da humanidade, através dessa lente, pode ser perigosa, mas é, no mínimo interessante observar como a comicidade encaixa-se à narrativa construída ao longo do tempo sobre Henry Box Brown. Se sua imagem, em 1850, foi colocada em oposição à uma outra que não conferia personalidade ao escravo em fuga, é porque conferia, dentre suas

características, uma personalidade bem-humorada ao homem recém-liberto. Tal característica pode ser rememorada, como o especial da Netflix faz, através de sua fala ao sair da caixa.

Sendo assim, a imagem de Brown saindo da caixa é reproduzida diversas vezes a fim de atingir o ápice para o comediante – o riso. Os abolicionistas, quando retratados inicialmente, aparecem em segundo plano, com um deles aparecendo de costas, algo que acontece pela primeira vez nas imagens aqui apresentadas. Brown, ao perguntar como estão os que o recepcionam, solta uma gargalhada, também inexistente nos demais relatos estudados. Os homens o recepcionam com sorrisos, que se transformarão em gargalhadas à medida em que a cena é refeita sob os novos diálogos, “sugeridos” por Kevin Hart. Brown é o protagonista, mas divide este posto com o riso.

Tal como a história ilustrada não pode ser dissociada do texto que a acompanha, é difícil analisar também os fotogramas do especial, que mostram a saída de Brown da caixa, sem relacioná-los com os diálogos e sentidos estabelecidos pelo audiovisual. Inserido na argumentação de Walter Benjamin (1995) sobre a reprodutibilidade técnica, o cinema transforma-se em obra de arte somente após a montagem. “uma montagem da qual cada parte constituinte singular é a reprodução de um evento que não é uma obra de arte em si, nem gera uma por meio de sua fotografia.” (BENJAMIN, 1995, p.71). Neste sentido, o ator de cinema, ao atuar para a aparelhagem e a equipe técnica que acompanha seu ofício, realiza uma performance de teste, semelhante à realizada no ambiente esportivo. Realizar isto significa

Conservar a sua humanidade diante da aparelhagem. O interesse nessa performance é enorme. Pois, tanto nos escritórios quanto nas fábricas, é diante de um aparato que a grande maioria da população urbana deve, ao longo da jornada de trabalho, renunciar à sua humanidade. Ao fim da tarde, as mesmas massas preenchem os cinemas para vivenciar como o ator de cinema tem a sua revanche por eles, não apenas ao afirmar a *sua* humanidade (ou o que aparece a eles como tal) diante do aparato, mas colocando o aparato mesmo a serviço de seu próprio triunfo. (BENJAMIN, 1995, p.73)

Hoje as salas de cinema não estão abarrotadas. Se outrora eram poltronas, hoje são os sofás das casas que se configuram como o principal local de consumo de audiovisuais, através dos atuais serviços de *streaming*. As imagens nos chegam hoje por telas, que “não são mais aquelas alhures emolduradas, são telas de vídeo, sejam de vidro, plasma ou LED” (CAMPOS, 2019, p.50) ao passo em que somos, diariamente, interpenetrados por estas imagens.

Ao observarmos, portanto, a imagem produzida pelo especial de Kevin Hart, através das telas que servem como suporte para a mesma, vemos que o cinema é um jogo de escolhas.

Se é na sala de edição que ocorre a montagem que transforma a performance do ator, frente à aparelhagem, em arte, este processo é o exercício da escolha de uma equipe técnica. Neste sentido, cabe trazer aqui o pensamento do cineasta soviético Serguei Eisenstei, que teorizou e escreveu sobre a imagem, pensando também na montagem como uma de suas facetas. Para o autor, “a junção de dois fragmentos, quando justapostos – não importando se são relacionados entre si – concebe uma terceira coisa.” (CAMPOS, 2017, p.283). Este processo, além de não se restringir ao cinema envolve também o espectador. Para o teórico, o processo criativo de uma montagem passa pelo sentimento daquele que a recepciona. Conforme destaca Campos, para Eisenstein:

O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico de surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor” (Eisenstein 2002, 29). A montagem é fórmula de conceção eficaz capaz de agir no espectador, que inicia um processo intelectual a partir dessas montagens. Seu papel é ativado ao ligar elementos heterogêneos, o que não se dá apenas no nível das operações conscientes. (CAMPOS, 2017, p.283)

Portanto, podemos pensar que ao analisarmos as escolhas de montagem feitas pela equipe responsável desta obra cinematográfica, estamos voltando nossa atenção também ao papel que desempenhamos, enquanto espectadores destas imagens montadas. Retratando Brown a partir de uma peça humorística, os produtores do especial de comédia optaram por realizar uma abordagem que comunicasse ao público-alvo – na plataforma, o filme é recomendado para ser assistido com a família, e possui classificação indicativa para maiores de dez anos. Desta forma, o sofrimento e angústia de Brown, que no livro infantil é ilustrado nos períodos anteriores à sua fuga, são quase inexistentes na narrativa histórica produzida pelo especial. O choro, o desespero e a agonia não combinam com o riso. A separação traumática de Brown com os seus familiares tem lugar diminuído, ao ser apenas mencionada por Kevin Hart logo no início do esquete. Henry, que nos relatos biográficos desmaia após sair da caixa, no especial de comédia inicia uma série de frases engraçadas, a fim de produzir a imagem intencionada pelos produtores.

A ferida não cicatrizada da escravidão, entretanto, não deixa de ser explorada pela dor. Ao início do especial, as falas da filha de Kevin, representada por Saniyyia Sidney mostra-se indignada ao assistir *12 Anos de Escravidão*, filme que possui imagens marcantes dos castigos físicos sofridos pelos escravos no período que antecede a Guerra Civil. “Éramos como animais, papai!” Argumenta a menina. Escolher, portanto, mostrar o potencial humorístico da

imagem de Brown não é suavizar os males da escravidão, mas atender à proposta do suporte, que visa, para além de sua preocupação estética, informar e educar o público. Se Hart, ao dizer que irá apresentar histórias desconhecidas ao público, pode estar cometendo um exagero – a história de Brown já haveria sido retomada em inúmeras oportunidades ao longo do tempo, inclusive no livro *Henry's Freedom Box*, publicado 12 anos antes do especial – não deixa de auxiliar na propagação de informações importantes da História dos negros nos Estados Unidos.

Pensar, portanto, como as imagens do livro infantil e do especial de comédia dialogam torna-se uma tarefa realizável, quando encaramos o caráter educativo que ambas as narrativas históricas constroem. Para isso, basta realizar uma simples pesquisa no *Google* e perceber, em sites destinados à educadores, manuais que demonstram como podem-se aproveitar, tanto o especial quanto o livro infantil, para ensinar História. Sabemos do potencial educativo das ilustrações, que “aclaram na mente da criança certos aspectos da história que a limitação e a rigidez do textual não permite” (CHARRÉU, 2012. p.14). De maneira semelhante, a imagem cinematográfica também pode ser pensada como forma de educação, ao passo que “ver filmes é uma prática social tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto à leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais.” (DUARTE, 2006 p.17).

Se imagens de suportes tão diferentes produzem narrativas também distintas, é no entrecruzamento entre suas materialidades e temporalidades que nos aproximamos de uma metodologia que nos permite conhecer, aos poucos, os significados intrínsecos à cada obra. Afinal,

não devemos tratar uma imagem como mera aparência, pois seria simplificar demasiadamente a questão, já que nesses termos estaremos subjugando-a à coisa representada e reduzindo-a a sua visibilidade, ou seja, pensando em termos de “representação”. Por outro lado, se tratamos a imagem como uma realidade autônoma, estaremos ignorando sua relação com quem a olha, concebendo-a assim como uma “coisa”. Entretanto, ao compreender uma imagem como sendo algo mais que aquilo que ela mostra, algo que extrapola qualquer conteúdo visível, notaremos que a imagem é, principalmente, aquilo que os sujeitos veem ao estabelecerem relações com ela e que, ao mesmo tempo, é capaz de “perturbar e fazer recomeçar o pensamento em todos os planos.”⁷ Veremos que as imagens artísticas se estendem para além de sua visibilidade, pois inquietam nossa visão, violentando-nos e fazendo-nos, assim, sentir e pensar. (TAVARES, 2012, p.11)

As imagens produzidas pelo livro infantil e pela litografia, portanto, devem ser observadas a partir de seu potencial perturbador, inquietante, violentador, que nos faz sentir e pensar, e mesmo quando estáticas, ouvir. Ouvir o riso, a fala marcante, ou ainda o silêncio perturbador que precede a ressurreição.

CONCLUSÃO

Colocar em um mesmo pano de fundo as imagens produzidas acerca de Henry Box Brown é, portanto, um desafio que parece se estender para o futuro. A história deste homem, muitas vezes retomada por meio de diversas produções, ganha ao longo do tempo diversas versões e narrativas que se entrecruzam, através da imagem. Se nas imagens observadas conseguimos observar diferentes narrativas construídas sobre um mesmo episódio, é porque a imagem nos permite. Conhecer os contextos de produção, as temporalidades e as particularidades de cada suporte é reconhecer a existência de uma história do olhar que perpassa as produções analisadas. Afinal, ao analisarmos a litografia, a ilustração e o especial de comédia, nos deparamos com construções que se aproximam e afastam, através de seus inúmeros significados, constantemente, através da imagem. Os protagonismos conferidos em cada suporte, a centralidade da caixa, a ressurreição, o renascimento, o riso, são todos aspectos que só podemos observar se compreendermos, assim como em Warburg, as imagens não como

meros “objetos”, nem apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São “atos”, memórias, questionamentos e, até, como logo veremos, visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também. Os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevisões da longa aventura humana. (SAMAIN, 2011, p.40)

Se, a partir da cronologia habitual, o tempo que corre desde a produção da litografia, a primeira imagem observada, até o especial de comédia é de pouco mais de um século e meio, é interessante como pode-se notar que a imagem de Brown e sua fuga representa, ainda hoje, a inovação. Quando Brown é inventivo em sua estratégia para a conquista da liberdade, e relata sua vida através da biografia, relega ao futuro uma gama infinita de possibilidades de utilização, produção, e reprodução de sua imagem. Se a partir da imagem há, ao longo da história, fluxos e refluxos no presente, uma história do olhar que nos precede, e pistas e antevisões da longa aventura humana, encontramos todos estes aspectos ao buscarmos analisar as obras produzidas acerca de Henry Brown. O presente estudo não é, no entanto, um ponto final sobre as perspectivas que as três imagens analisadas propõem. Para além do fato de que a imagem da saída da caixa continua a ser explorada, vide o recente e premiado curta-metragem *Boxed* (2019), que inaugura um novo olhar sobre o acontecimento, dentro da

própria litografia, do livro infantil e do especial de comédia podemos encontrar outras questões a serem exploradas.

Pensar a história destas imagens como um terreno já completamente explorado seria ignorar as possibilidades oferecidas pela história da arte, e cometer uma injustiça com o próprio ato de Brown, que realizou, ao longo do tempo, um trabalho de expansão do conhecimento acerca da história da escravidão e, por que não, da imagem.

Buscamos, através do diálogo entre as obras, que puderam “se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma história cultural ocidental” (SAMAIN, 2011, p.36P) comparar as imagens com o auxílio da bibliografia, a fim de traçar um panorama sobre as transformações sofridas pelas imagens deste episódio ao longo do tempo, visando perceber nestas transformações uma história do olhar que se desenvolve, e que relaciona-se diretamente com as diferentes temporalidades intrínsecas à cada imagem. No entanto, é possível analisar com maior enfoque as diferentes possibilidades iniciadas por cada fonte; as particularidades técnicas da litografia, a recepção do livro infantil, o caráter cômico dos roteiros do especial de comédia e uma possível espetacularização da fuga de Brown, são fontes e temas históricos que podem ser melhor abordadas em futuros trabalhos, por exemplo.

A história de Henry “Box” Brown é propositiva, instigante e inovadora. Não é à toa que uma litografia, produzida em 1850, tenha servido como base às ilustrações de um premiado ilustrador que, em 2007, que se utilizou de técnicas a fim de aproximar-se desta imagem em sua produção voltada para o público infantil; Da mesma forma, o especial de comédia de um dos comediantes mais conhecidos desta geração retoma e transforma os significados da mesma imagem, por meio de estratégias diferentes. Kadir Nelson, ilustrador responsável por “*Henry’s Freedom Box*”, tem em seu currículo a assinatura de diversas obras importantes, incluindo capas de discos para os cantores Drake e Michael Jackson. Kevin Hart, o comediante que assina o guia para a história afro-americana produzida pela Netflix, tem como virtude trazer o novo, como pode-se observar no seu novo espetáculo, lançado em 2020, “*No F***s Given*” no qual grava, com público reduzido, um show de comédia *stand up* de dentro da sua casa. Henry Brown tornou-se conhecido por seu inusitado método de fuga, mas também pela irreverência e inventividade de suas apresentações como palestrante mágico e cantor nos Estados Unidos e na Inglaterra, o que nos faz pensar que talvez estas características tenham impulsionado a divulgação e produção de suas imagens, neste caso, a partir das mãos de artistas também inventivos da contemporaneidade.

O estudo destas imagens, por fim, não se encerra com este trabalho. Conforme nos sublinha Campos, “a imagem é distância, ou melhor a imagem é distanciamento[...] no momento em que reconhecemos a imagem esta desaparece. A imagem é inapreensível.” (CAMPOS, 2019, p.51). Tal como a imagem, os significados e as narrativas históricas construídas pelas imagens de Brown também o são – como ele também foi. Prendeu-se em uma caixa para desprender-se da escravidão. Concluiu-se, assim, que o diálogo entre as diferentes materialidades e temporalidades das imagens escolhidas constitui uma história do olhar que nos revela significados distintos, em cada produção, para o episódio da fuga de Brown, mas de maneira não a fechar a discussão, mas incentivá-la, enxergando na saída da caixa uma gama de possibilidades ainda não exploradas. Se pelas mãos dos abolicionistas a caixa foi aberta, e é com as mãos que Brown apoia-se a fim de levantar-se para a liberdade, pelas mãos do historiador da arte pode-se engrandecer esta discussão, enriquecendo e revelando ainda mais os efeitos desta imagem na história do olhar ocidental. Se a liberdade é o fim da saga de Henry Brown, esta é também o meio para explorarmos a metodologia e fazer com que o diálogo entre as imagens seja exposto. Para realizar tal tarefa, um caminho mostrou-se produtivo – basta, assim como Brown, pensar “fora da caixa”.

FONTES

BROWN, Henry Box. *Narrative of the Life of Henry Box Brown*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.

KEVIN, Hart’s Guide to Black History. Netflix, 2019 – atualmente, criado por Tom Stern, Brian Volk-Weiss, Tim Burns, Evan Waite.

LEVINE, Ellie; NELSON, Kadir. *Henry’s Freedom Box: A True Story From the Underground Railroad*. Nova Iorque: Scholarship, 2007.

The resurrection of Henry Box Brown at Philadelphia, who escaped from Richmond Va. in a box 3 feet long 2 1/2 ft. deep and 2 ft wide. Litografia, 1850. Samuel Rowse, Divisão de impressos e fotografias da Livraria do Congresso de Washington, D.C.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Aparecida de Andrade. Milagre ou magia na cura do Cego de Nascimento (Jo 9, 6-7): uma epistemologia. *Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos*. São Paulo. N.9, p.51- 64, 2017. ISSN: 23189304.

ARASSE, Daniel. Venturas e desventuras do anacronismo. In: História de Pinturas. Lisboa: KKYM, 2016.

BELTING, Hans. Por uma antropologia das imagens. In: *Revista Concinnitas*. Volume 1, número 8, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006.

BÍBLIA, N.T. João, In BÍBLIA. Português. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

CAMPOS, Daniela Queiroz. *A Condição da imagem e suas questões*. In: DAPesquisa, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 49-66, abr., 2019.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Uma outra ninfa moderna: A pin-up como uma ninfa de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p.1-13, jan.-jun. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.56421>

CHARRÉU, Leonardo. (2012). Arte visual contemporânea, ilustração e literatura para a infância: fazendo conexões entre mundos criativos. *Revista Digital do LAV*. 10.5902/198373486295.

MAURÍLIO, Rafael Hoffmann. A importância da litografia para o desenvolvimento dos primeiros anos das artes gráficas no Brasil. In: 5º Congresso Nacional de Pesquisa em Design. Bauru, V. 10-12, pp. 119-125, Outubro de 2009.

ROBBINS, Hollis "Fugitive Mail: The Deliverance of Henry "Box" Brown and Antebellum Postal Politics". *American Studies*. 2009

SAMAIN, Etienne. *As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte*. *Revista Poiésis*, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011.

SANTOS, Renata. *A Imagem Gravada: A Gravura no Rio de Janeiro Entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

TAVARES, Marcela Botelho. O(s) tempo(s) da imagem [manuscrito]: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. Ouro Preto, 2012. Acesso em novembro de 2020.

WOOD, Marcus. 'ALL RIGHT!': The Narrative of Henry Box Brown as a Test Case for the Racial Prescription of Rethoric and Semiotics. *American Antiquarian Society*, 1998.