



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE.**

CAROLINE VIEIRA SANT'ANNA

**A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL:
UMA LEITURA DA IDENTIDADE ÉTNICO-RACIAL BRASILEIRA EM
EUSTÁQUIO NEVES.**

Salvador
2007

CAROLINE VIEIRA SANT'ANNA

**A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL:
UMA LEITURA DA IDENTIDADE ÉTNICO-RACIAL BRASILEIRA EM
EUSTÁQUIO NEVES.**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Professora-Doutora Florentina da Silva Souza.

Salvador
2007

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

S232 Sant'Anna, Caroline Vieira.

A fotografia contemporânea no Brasil : uma leitura da identidade étnico-racial brasileira em Eustáquio Neves / Caroline Vieira Sant'Anna. - 2007.
152 f.

Inclui anexo.

Orientadora : Profª. Drª. Florentina da Silva Souza.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2007.

1. Negros - Identidade racial. 2. Etnicidade. 3. Arte e fotografia. 4. Fotomontagem. I. Souza, Florentina da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDU - 323.14

CDD - 305.8

TERMO DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

Todo trabalho de pesquisa é o resultado do esforço de muitas pessoas. Este não foge à regra.

Em especial, agradeço:

A minha orientadora, Professora-doutora Florentina da Silva Souza, por ter acreditado neste trabalho, antes mesmo do projeto ter sido selecionado para este Mestrado. Agradeço pela tranquilidade com que foram pautadas as nossas reuniões e, acima de tudo, a confiança e a tolerância às minhas limitações, o que me facilitou a encontrar os caminhos.

Aos professores-doutores Renato da Silveira e Maria Cândida Almeida, pelas contribuições fornecidas, especialmente quando da banca de Qualificação, que, sem dúvida, contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao fotografo Eustáquio Neves, pela gentileza com que me recebeu em sua casa, concedendo-me a entrevista e prestando-me outras informações indispensáveis para esta pesquisa.

A minha mãe, Olga Regina, pelo incentivo constante e, sobretudo, pelo olhar crítico que, com certeza, me ajudou a encontrar as pistas que ainda se apresentavam obscuras.

Ao meu pai, José Carlos, pelos livros presenteados e gentilmente cedidos pela Quarteto Editora, a Helga, minha irmã, pelo projeto gráfico, a Regina Lúcia pela solidariedade de sempre, e a Chico Castro Jr, meu marido, pelos momentos de descontração e lazer necessários para recompor as energias.

*Vamos queimar o silêncio
Na fogueira de nossas vozes
Que a labareda ancestral
Permaneça viva
E pertence a nós*

Francisco Mesquita

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma leitura das séries fotográficas *Máscaras de Punição* (2003), *Boa Aparência* (2005) e *Arturos* (1994), do fotógrafo mineiro Eustáquio Neves, cuja obra se expressa dentro do conceito contemporâneo de *Fotografia Expandida* para tratar do tema da identidade étnico-racial e cultural do negro no Brasil, numa relação direta com o seu passado escravista. Como ponto de partida, configuramos a expansão fotográfica brasileira, tomando como marco a década de 60, momento de efervescência cultural e política no país, até o início da década de 2000, época em que a fotografia mostra a explícita interferência da tecnologia digital e de outras mídias e meios artísticos, delineando-se como uma imagem pós-fotográfica. No percurso traçado por este breve panorama, buscamos apresentar nomes e imagens de fotógrafos que se inscrevem nas vertentes da *nova fotografia documental* e da *fotografia expandida*, cujas representações fotográficas dialogam com a temática acima referida, aqui articulada com as novas discussões sobre etnias e identidades. O contra-discurso de Eustáquio Neves, situado dentro desse panorama, problematiza questões étnico-raciais e culturais, tais como a discriminação racial, a estereotipização e o preconceito que selaram, desde a escravidão, as relações raciais no Brasil, além de reafirmar a herança negra, ressaltando sua tradição e religiosidade a partir de um fazer fotográfico construído dentro do laboratório. Seu trabalho, sintonizado com os movimentos visuais contemporâneos interrompe um sistema que ainda representa o negro nos lugares sociais definidos e pré-estabelecidos, produzindo em contrapartida um discurso de resistência, a partir de um lugar de fala marcado pela sua ascendência negra.

Palavras-chave: identidade, etnicidade, fotografia

ABSTRACT

The present work is a lecture on the photographic series “Masks of Punishment” (2003), “Good Looking” (2005) and “Arturos” (1994), of the Brazilian photographer Eustáquio Neves, born in Minas Gerais state, whose bodywork expresses itself under the contemporary concept of *Expanded Photography*, and so, make a statement on the African-brazilian people ethnical-racial and cultural identity subject. As a starting point, it's depicted the Brazilian photographic expansion, taking the sixties decade as the landmark, a propose of it cultural and political effervescence, until we get to this first decade of the 21st century, when the photography shows the uninhibited interference of digital technology as well as other media and artistic means, turning into a post-photographic image. On the route traced by this brief panorama, we search feature names and images of photographers who inscribe themselves on the streams of both the *new documental photography* and *expanded photography*, which representations stand a dialogue with the subject referred above, here articulated with new arguments on ethnics and identity. Eustáquio Neves' speech, located inside this panorama, get problematical over ethnical-racial and cultural matters, such as racial prejudice and stereotyping, what has sealed, since slavery era, racial relations in Brazil. Plus, Eustáquio restate his African heritage, emphasizing its traditions and religion parting from a photographic practice built in laboratory. His bodywork, tuned to contemporary visual moment causes an interruption on a system that still represents the African-Brazilian on defined and preset social places, producing in return, a speech of true resistance emanating from his African ascendance.

Keywords: identity, ethnics, photography

Lista de Fotografias

Foto 01 – Walter Firmo. Sem título, Bahia, s.d.

Foto 02 – Walter Firmo. *Noiva na favela de palafitas*. Série Gente Brasileira, em cor e P&B., Bahia, s.d.

Foto 03 – Miguel Rio Branco. *Pelourinho*, Bahia, 1980. Compõe a exposição “Nada levarei quando morrer aqueles que me devem cobrarei no inferno” (1980).

Foto 04 – Luiz Morier. *Todos negros*. Jornal do Brasil, 1982.

Foto 05 – Mario Cravo Neto. *Laroyé*, Bahia, 1977 a 1999. Compõe livro *Laroyé* (2000).

Foto 06 – Mario Cravo Neto. *Laroyé*, Bahia, 1977 a 1999. Compõe livro *Laroyé* (2000).

Foto 07 – Mario Cravo Neto. *Laroyé*, Bahia, 1977 a 1999. Compõe livro *Laroyé* (2000).

Foto 08 – Eustáquio Neves. Série *Objetização do corpo da mulher*, Minas Gerais, 1999.

Foto 09 – Luiz Braga. *Rosa do Arraial*. Belém do Pará, 1990. Compõe exposição “Retratos Amazônicos” (2005).

Foto 10 – Luiz Braga. *Banhista*. Belém do Pará, 1990. Compõe exposição “Retratos Amazônicos” (2005).

Foto 11 – Hirosuke Kitamura. *Rock in Roll*, Bahia, 1999. Compõe série “Casa de encontro” (1999 – 2000).

Foto 12 – Hirosuke Kitamura. *Maresia*, Bahia, 1999. Compõe série “Casa de encontro” (1999 – 2000).

Foto 13 – Eustáquio Neves. Série *Máscaras de Punição*, Minas Gerais. (2002 – 03)

Foto 14 – Eustáquio Neves. Série *Máscaras de Punição*, Minas Gerais. (2002 – 03)

Foto 15 – Eustáquio Neves. Série *Máscaras de Punição*, Minas Gerais. (2002 – 03)

Foto 16 – Eustáquio Neves. Série *Máscaras de Punição*, Minas Gerais. (2002 – 03)

Foto 17 – Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, Minas Gerais. (2005)

Foto 18 – Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, Minas Gerais. (2005)

Foto 19 – Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, Minas Gerais. (2005)

Foto 20 – Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, Minas Gerais. (2005)

Foto 21 – Eustáquio Neves. Série *Arturos*, Minas Gerais. (1993-94)

Foto 22 – Eustáquio Neves. Série *Arturos*, Minas Gerais. (1993-94)

Foto 23 – Eustáquio Neves. Série *Arturos*, Minas Gerais. (1993-94)

Foto 24 – Eustáquio Neves. Série *Arturos*, Minas Gerais. (1993-94)

Foto 25 – Eustáquio Neves. Série *Arturos*, Minas Gerais. (1993-94)

Foto 26 – Eustáquio Neves. Série *Caos Urbano*, Minas Gerais. (1990-92)

Foto 27 – Eustáquio Neves. Série *Futebol*, Minas Gerais. (1998-99)

Foto 28 – Eustáquio Neves. Série *Outros Navios Negreiros*, Minas Gerais. (1999)

Foto 29 – Eustáquio Neves. Série *Outros Navios Negreiros*, Minas Gerais. (1999)

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo I	
A linguagem fotográfica: um diálogo com a informação e a arte	19
Configurando a nova fotografia documental e a fotografia expandida	19
Reverendo imagens da representação étnico-racial negra no panorama da fotografia contemporânea brasileira	30
Capítulo II	
Tessituras da memória: a afirmação identitária na fotografia de Eustáquio Neves	63
Memórias do corpo: Máscaras de Punição	63
Memórias do corpo: Identidades Aparentes	78
Negras-grafias: herança e resistência na rede diaspórica	97
Capítulo III	
O lugar de fala na expansão fotográfica de Eustáquio Neves	121
Considerações Finais	143
Referências	147
Anexos	152

Introdução

Inventada no século XIX, a fotografia chamou a atenção pela sua capacidade de registro e pela sua potência em fixar com precisão uma dada realidade. Essa característica de produzir uma cópia do real, com a máxima fidelidade possível, foi, ao mesmo tempo, o seu trunfo e o seu pecado, visto que, para ela, voltavam-se apenas os olhares rigorosamente técnicos. Todavia, algo escapava a rigorosidade que lhe era atribuída, pois, ao ser impressa a imagem, esta poderia apontar para algo que o olhar humano não era capaz de captar, interrompendo a idéia precária de cópia pura, deixando surgir o imponderável.

Desde a sua descoberta, a fotografia começou a ser questionada enquanto arte e os fotógrafos interrogados enquanto artistas. De lá pra cá, usando um modo popular, muitos foram os processos por ela vivenciados e, hoje, é inegável o seu *status* de arte, embora ainda continue sendo pouco compreendida pelo espectador leigo. Afinal, não estamos acostumados aos enquadramentos arrojados que eliminam partes do corpo ou a intervenções que descaracterizam o registro. Dessa forma, se a expansão da criação fotográfica lhe concedeu o estatuto artístico pelas intervenções nos negativos ou na imagem propriamente dita, chegando-se a criar o conceito, na contemporaneidade, de *fotografia expandida*, toda essa mudança na forma de vermos a fotografia ainda guarda preconceitos antigos.

Todavia, torna-se praticamente impossível não pensar a fotografia enquanto linguagem e, portanto, participe da constituição da relação entre os sujeitos. Susan Sontag, em livro intitulado *Sobre fotografia* (1933), afirmou que, “ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos direito de observar”. Em outras palavras, as imagens deixam de ser vistas como simples emanção do belo para serem pensadas como discursos que representam ou ressignificam a realidade.

O esboço de um estudo sobre a fotografia brasileira começou, então, a ser por mim pesquisado em 2003, quando tive contato com o livro *Labirintos e identidades* do crítico Rubens Fernandes Júnior. Naquele momento, poucos livros disponibilizavam uma sistematização da arte fotográfica no Brasil ou forneciam um amplo índice sobre nossos fotógrafos. Nesse sentido, o mérito de Rubens Fernandes foi determinante, uma vez que me possibilitou conhecer outros fotógrafos-artistas, além dos divulgados pela mídia como Pierre Verger e Sebastião Salgado, comprovando-se, assim, que há no Brasil uma cultura fotográfica em expansão.

Diante do estudo traçado por Fernandes Júnior, pude descobrir novas e antigas imagens associadas tanto à história política do Brasil, registradas pelo fotojornalismo, quanto às imagens cotidianas que contam, através da habilidade artística dos fotógrafos, as histórias de nossa gente. Essa busca, a princípio impulsionada pela curiosidade, levou-me a outros estudos disponibilizados na Revista do *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (1998); nas pesquisas desenvolvidas por Simonetta Persichetti, em seu livro *Imagens da fotografia brasileira*, (2000, V. 1 e 2), ou através do mapeamento delineado por Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, que resultou, também, no livro *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo* (2004), além de um retrato sobre *A fotografia moderna no Brasil* (2004), escrito por Helouise Costa. Tais leituras somadas às pesquisas científicas sobre a imagem fotográfica, enquanto uma linguagem visual e construtora de um discurso, possibilitou o desabrochar deste trabalho.

O contato com tais leituras e diante das imagens realizadas por nossos fotógrafos, uma questão se impôs a mim - a escolha por retratar os negros como sujeitos que se encontravam de algum modo à margem da sociedade. Todavia, não estariam elas, dessa maneira, denunciando ou fazendo-nos pensar sobre nossas mazelas tal como fez tantas vezes Sebastião Salgado? Isto me causava um incômodo e, ao mesmo tempo, uma culpa. O incômodo parece óbvio, e dele surge uma questão: por que continuamos a olhar esses indivíduos como exóticos? Ao mesmo tempo, o sentimento de culpa paralisava esse pensamento, pois não seria este um dos papéis da fotografia registrar e apontar as diferenças do Brasil? Nesse clima de admiração e hesitação, diante de nossas belas imagens visuais, uma outra pergunta surgia: teria a fotografia, enquanto arte, que seguir um modelo? Não estaria eu tentando impor um limite a criação artística?

As respostas para algumas dessas perguntas eu só viria a encontrar neste estudo. Revendo algumas imagens da fotografia contemporânea brasileira e, em particular, as fotomontagens do mineiro Eustáquio Neves, objeto desta pesquisa, pus fim, em parte, ao meu desassossego. Diante dessas imagens, principalmente as construídas por Neves, que remontam um passado escravista, com nossas memórias de sofrimento e resistência, pude compreender que a fotografia, quando se trata da representação étnico-racial e cultural negra, na sociedade brasileira, tanto pode reforçar a construção de estereótipos quanto favorecer a sua desconstrução.

A proposta desta pesquisa foi justamente caracterizar a fotografia contemporânea no Brasil, no período de 1960 a 2000, pontuando de que modo esta se insere como lugar de representação da identidade étnico-racial e cultural do negro brasileiro, para, dentro deste

espectro, interpretar o processo fotográfico expandido de Eustáquio Neves, lendo o seu contra-discurso nos planos do sujeito, do objeto e do conteúdo.

Na minha leitura, Neves recria simbolicamente o tema étnico-racial, questionando a discriminação racial e os estereótipos que marcaram/marcam as relações raciais no Brasil. No âmbito deste trabalho, o conceito tanto de fotografia *documental* quanto de fotografia *expandida* dá conta de parte do processo de produção de sentido dos signos fotográficos, especialmente das séries produzidas por Eustáquio Neves, todas elaboradas sob o prisma expandido do fazer fotográfico.

Esta dissertação, dividida em três partes, além da introdução e conclusão, teve como objetivo, num primeiro momento, elaborar um breve panorama sobre a fotografia brasileira com a finalidade de contextualizar o nosso percurso rumo à elaboração de uma cultura fotográfica, no período de 1960 a 2000. Como ponto de partida, defino a década de 60 como um marco, pois é um período representativo tanto do ponto de vista da ampla efervescência cultural quanto dos grandes embates políticos.

O primeiro capítulo encontra-se dividido em duas partes. Na primeira, de base teórica, recorri a Boris Kossoy e Rubens Fernandes Júnior para dar conta do conceito de fotografia *documental* e *expandida*, este último bastante usado nas definições da fotografia contemporânea. Na segunda parte, também elaborada com base em pesquisas bibliográficas, um breve panorama situa o desenvolvimento da fotografia no Brasil, com suas tendências, vertentes estéticas e seus principais representantes. Ao mesmo tempo, elegi nomes/imagens, selecionando um a dois fotógrafos por década, que recortaram a identidade étnico-racial negra representando-a na sua religiosidade, no trabalho, no lazer e na vida social, de modo geral, para assim compreender como são (foram) elaboradas, nessas imagens, em particular, nossas representações étnico-raciais. Ou seja, de que modo a alteridade é vista a partir das lentes desses fotógrafos? Estereótipos são acirrados? Ou uma identidade afirmativa sobre o negro e sua cultura podem ser reelaborados? De que modo elas se expressam? Como essas imagens contribuíram para uma construção identitária positiva para esse sujeito na nossa sociedade?

Optei, por uma seleção de imagens que fornecessem ao leitor uma oportunidade de conhecer a trajetória estética da fotografia brasileira, ainda que esta esteja em construção. Meu propósito não era obter um painel completo, muito menos definitivo, mas, sim, apontar a fotografia brasileira em seu amplo espectro, da documentação à experimentação. Assim cheguei a nomes como os de Walter Firmo, destacado fotojornalista da década de 60, Miguel RioBranco e Mario Cravo Neto, representando o novo olhar sobre a fotografia documental nas décadas de 70 e 80, e Luiz Braga, Hirosuke Kitamura, além do próprio Neves, que

expandiram a imagem fotográfica a partir da década de 90. Ressalvo que, ao particularizar nomes e imagem, não estou, evidentemente, generalizando minha análise para o conjunto da obra desses autores.

Em algumas fotografias, li que o discurso elaborado reforçava antigos estereótipos, enquanto outras, pela intenção inferida, seu recorte e enquadramento, apresentavam um novo modo de apreciação da etnia, onde a afirmação identitária exaltava-se em toda a sua positividade. Para chegar a tais leituras, tomei como referência o conceito de leitor-modelo desenvolvido por Umberto Eco em *Seis Passeios pelo bosque da ficção* (1997). Alinhei esta leitura com os textos contemporâneos sobre identidade e etnicidades, dentre os quais destaco a tese desenvolvida pela pesquisadora Florentina Souza em seu livro *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU* (2005).

Pelo viés metodológico proposto por Eco, busquei ler a “intenção da obra” e, também, o papel assumido por seus intérpretes. Em outras palavras, ao entender que o texto, seja ele fotográfico ou não, é “um mecanismo preguiçoso que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu”, e, ao me voltar para as representações, as quais expõem os negros como “diferentes” ou nos lugares fixos onde nos acostumamos a vê-los apresentados cotidianamente, por exemplo, compreendemos porque tal discurso nos fornece os elementos comunicacionais para a reificação de estereótipos negativos. Do mesmo modo, o contrário também pode ocorrer, pois, ao apresentar para o leitor um modo de representação étnica, onde elementos da sua cultura são exaltados, assim como seus traços étnicos são valorizados, esses textos fotográficos se tornam potencialmente eficazes na reconstrução de conceitos e de imagens ao longo do tempo.

Para a segunda etapa deste trabalho, recortei nesse panorama as séries fotográficas de Eustáquio Neves, uma vez que estas se localizam dentro desses novos conceitos do fazer fotográfico, sintonizados com os movimentos visuais contemporâneos e cujo discurso identitário se configura, pela minha leitura, como um contra-discurso, ao problematizar questões étnico-raciais, interrompendo um sistema que ainda representa o negro nos lugares sociais fixos. Por esse prisma, assumimos que Neves elabora suas imagens, marcadas por um lugar de fala determinado pela sua ascendência negra, para, a partir deste lugar, propor uma linguagem fotográfica que sugere um novo olhar sobre a experiência de ser negro neste país de passado escravo e cultura híbrida. As séries escolhidas para este estudo desestabilizam as formas antigas de representação, questionando a estereotipização e a discriminação que selaram, desde a escravidão, as relações raciais no Brasil.

As montagens, as colagens e as sobreposições elaboradas por Eustáquio Neves apresentam um modo de representação que tem na fotomontagem a sua expressão maior. Por esse caminho segue o seu processo criativo. Assim, o autor abandona a idéia comum do registro fotográfico, seu apelo documental, para construir as suas imagens no laboratório. A sua *fotografia expandida* tem no rebuscamento técnico da sua forma um modo singular para falar de um conteúdo, que também é pessoal, em função da sua ascendência negra. Suas séries têm na repetição da temática e no encadeamento seqüencial um recurso de eficácia, visto que seu poder comunicacional funciona tanto como elemento artístico como também político, a depender das demandas do seu leitor.

Para a análise do contra-discurso visual realizado por Neves, selecionei, na segunda etapa, referente ao segundo capítulo dessa dissertação, a leitura de três séries fotográficas: *Máscaras de Punição* (2002), *Boa Aparência* (2005) e *Arturos* (1993). Lemos que na série *Máscaras de Punição* o seu contra-discurso se volta para a memória de um passado escravista, onde o sujeito negro foi visto como um corpo de trabalho, sendo punido quando não correspondia às demandas do sistema opressor. Na minha interpretação, Neves buscou com essas fotomontagens compreender as conseqüências desse passado na vida contemporânea, ou melhor, como essas questões perpassam a vida dos afro-brasileiros que têm na exclusão política e econômica o efeito da invisibilidade social como um meio punitivo na atualidade.

Essa discussão, onde passado e presente se encontram, fica evidente no contra-discurso visual exposto pela série *Boa Aparência*, onde li uma alusão à discriminação racial e aos estereótipos enfrentados pelos negros cotidianamente, e que os impedem, ainda hoje, na sociedade brasileira, de ocupar posições dignas no mercado de trabalho.

A série seguinte, *Arturos*, aborda uma temática que perpassa a questão das tramas das relações vivenciadas pelas culturas negras em contato a partir da diáspora. Suas fotomontagens ajudam-nos a compreender como o sujeito negro reatualizou as suas tradições culturais quando desterritorializado e assujeitado aos saberes do branco dominador. Neves consegue, ao expandir o seu fazer fotográfico, imprimir uma leitura sobre os encontros culturais no Brasil, os jogos estabelecidos nas relações sociais entre senhores e escravos, além de falar com singularidade sobre como a religiosidade exerceu uma função de extremo valor para a reatualização da cosmovisão africana em terras brasileiras.

A metodologia para a análise dessas séries se estruturou tanto pelo campo semiótico desenvolvido por Charles Sanders Peirce (1999), quanto pelo trabalho de pesquisa de Annateresa Fabris (2004) sobre a releitura do retrato fotográfico. Se a escolha por Peirce

possibilitou uma leitura mais direta da série *Arturos*, que se somou à pesquisa bibliográfica sobre essa Comunidade Negra, foram de extremo valor as leituras de Leda Maria Martins (1997), Glauro Luca (2002), Marina de Mello e Souza (2002), Edmilson Pereira e Núbia Gomes (2000), citados nos capítulos deste trabalho porque forneceram uma rica compreensão dessa formação identitária. Por outro lado, a escolha por uma aproximação com o retrato produzido no século XIX se revelou muito mais complexa para as análises das séries *Máscaras de Punição* e *Boa Aparência*.

Nestas duas séries em que o autor constrói o seu contra-discurso a partir do retrato fotográfico, o estudo teórico desenvolvido por Annateresa Fabris forneceu as pistas que orientaram metodologicamente minha leitura, pois, tanto em *Máscaras de Punição* quanto em *Boa Aparência*, Neves trabalha o formato retrato comum àquela época, século XIX. A associação com o retrato oitocentista se fez, então, por aproximações e diferenciações, ambas, tanto pela modalidade quanto pelo uso e função do retrato de identidade, elemento que teve a sua formalização no século XIX, fruto do retrato policial e, também, honorífico. Nessas alegorias, Neves usou um antigo retrato de sua mãe para a realização da série *Máscaras de Punição*, onde recortou apenas o seu rosto, e na série *Boa Aparência* fez um auto-retrato, remetendo-os ao período da escravidão, para indicar, como me pareceu evidente, o quanto era pessoal e inadiável voltar à discussão sobre as questões raciais no Brasil.

A sua fotografia construída artesanalmente no laboratório garantiu um tom ficcional a sua obra, assemelhando-a a produção oitocentista, ainda que esta tenha se desenvolvido, conforme a entendo, sob outra perspectiva. Isto porque, no século XIX, foram os estúdios, com seus elementos teatrais, que forjaram nas construções dos seus retratos um discurso que apontava para um pertencimento social, e o retrato, na sua versão honorífica, funcionava como uma forma de diferenciação, de hierarquização e de exclusão. Por esta contrapartida, a *fotografia expandida* de Neves busca, na minha leitura, construir um contra-discurso, agora realizado no laboratório e que tem no formato do retrato honorífico, na série *Máscara de Punição*, e no de identificação, ou melhor, no retrato disciplinar, na série *Boa Aparência*, o recurso adotado para discutir os mecanismos de inclusão e de exclusão do negro no decorrer da nossa história, em especial, na contemporaneidade. O conceito de estereótipo desenvolvido anteriormente por David Brookshaw (1976) e, posteriormente, por Homi Bhabha (1998) contribuiu para o desenvolvimento da minha análise, além das leituras contemporâneas sobre etnicidades feitas por Florentina Souza (2005), Muniz Sodré (1988), Kanbegele Munanga (1999), Stuart Hall (2003), entre outros.

A sua construção visual também me possibilitou compreender a identidade pelo viés contemporâneo, onde é lida como algo móvel, dual, prevista pelos encontros culturais. Encontros que remetem aos vividos pela convivência forçada dentro dos navios negreiros, como sugeriu Paul Gilroy (1993), ou a partir das tramas de uma identidade relação, citada por Édouard Glissant (2005). Por esse desenho, onde forma e conteúdo se unem, Neves faz as pazes com o nosso passado, ao tratá-lo como uma memória que precisa ser reativada e a todo instante a ela relacionada na atualidade, de modo que o negro negocie a sua participação na vida social contemporânea.

Aponto, ainda neste trabalho, o fato do fotógrafo Eustáquio Neves ter elaborado o seu contra-discurso usando, assim como enfatizou Stuart Hall, o corpo como *tela de representação*, provando com isto, que este continua sendo o principal capital cultural usado pelos negros, também, na contemporaneidade. Afinal, pelo corpo que as tradições culturais étnicas resistiram através dos tempos às imposições das culturas hegemônicas e, através dele, essas culturas persistem com a sua luta e com a reatualização dos seus discursos.

Para construir o terceiro capítulo dessa dissertação, conhecer Eustáquio Neves foi uma etapa importante. Eustáquio me recebeu no início de setembro em sua casa em Diamantina, cidade localizada a cinco horas de Belo Horizonte. Como só poderia estar com ele apenas um dia, ao entrevistá-lo, extraí o máximo de informações desse homem de muito talento e poucas palavras. Antes e após o encontro, trocamos e-mails, mas as palavras continuaram escassas. Lancei mão também de depoimentos concedidos por Neves, em outras ocasiões, a revistas especializadas no país e a pesquisadores como Fernandes Júnior e Simonetta Persichetti. Durante o encontro e nas pesquisas realizadas, captei a sua preocupação com as questões raciais que permeiam a etnia negra, embora tenha percebido que o seu envolvimento se dá, basicamente, pela sua experiência enquanto sujeito negro, e menos por uma participação política efetiva. Sem dúvida, essa participação política ele exerce muito bem através da sua arte.

Capítulo I.

A linguagem fotográfica: um diálogo com a informação e a arte.

Configurando a fotografia documental e a fotografia expandida.

A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade. Mas ser educado por fotos não é o mesmo que ser educado por imagens mais antigas, mais artesanais. Em primeiro lugar, existem à nossa volta muito mais imagens que solicitam nossa atenção. O inventário teve início em 1839, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece. Essa insaciabilidade do olho que fotografa altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p. 13)

Desde a sua invenção, na primeira metade do século XIX, a fotografia foi muito questionada, pois, como ficou comprovada posteriormente, ela mudaria em definitivo o modo do homem perceber o mundo, a arte e a si próprio. Isto alterava, como havia nos dito Susan Sontag¹, o confinamento na caverna, oferecendo-nos a possibilidade de reter o mundo em nossa cabeça.

Walter Benjamin (1892-1940) foi quem primeiro introduziu os estudos sobre a fotografia enquanto um discurso também teórico. No seu primeiro ensaio intitulado *Pequena história da fotografia* (1931), o seu discurso perpassa a questão da autenticidade, ou o que muitos fotógrafos que o seguiram preferiram chamar de problemas do realismo. No segundo e, talvez, o mais conhecido – *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) –, Benjamin nos remete à discussão sobre a perda da aura na obra de arte. Refere-se às “técnicas de reprodução [que] destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição [de modo que] multiplicando-lhes os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez.”² Logo, as reflexões sobre as conseqüências do avanço causado pelo desenvolvimento tecnológico e o advento da cultura de massa alteraram, como

¹ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

insistiu Benjamin, de maneira incontornável, a noção de arte não só no que tange à produção, mas à sua própria fruição e recepção.

A fotografia, como já foi dito, surge como a grande vilã dessa transformação. Pela primeira vez a mão se liberou das tarefas artísticas as quais foram reservadas ao olho fixado sobre a objetiva, ao mesmo tempo em que a mecanização liberou os pintores e os artistas de maneira geral para a prática exclusiva da criação. Colocava-se em questão, na época, a incompreendida subjetividade do fotógrafo, pois, desde o início, foi dada à imagem fotográfica uma mera função mimética cujo fim residia na colaboração de pesquisas e documentações históricas.

A fotografia, contudo, pode ser considerada, também, a grande responsável por essa libertação artística, uma vez que o seu próprio funcionamento alterava os modos de ver o mundo de forma significativa. A imagem retida nos saís de prata revelava coisas impossíveis de serem vistas a olho nu desfazendo o mito da fidelidade da cópia pura e exclusiva da realidade.

É, então, notório o impacto causado pela fotografia no campo das artes visuais visto que, pela primeira vez, a produção de imagens não seria resultado do trabalho artesanal do homem, mas fruto de uma nova relação dele com a máquina. Assim, a introdução desse novo aparelho provocou inúmeras mudanças nas formas de vermos o mundo e compreendermos a arte.

Mais tarde, após a introdução das reflexões trazidas por Benjamin, um dos estudiosos do gênero, André Bazin (1945), tratou a fotografia em termos de uma especificidade ao afirmar ser a imagem registrada pela câmera obscura de um realismo objetivo, em comparação ao realismo subjetivo aplicado nas belas artes. Para a fotografia prevalecia a técnica e o homem era visto como simples operador da mesma, não se considerando qualquer questão que implicasse na sua subjetividade. Ainda de forma ambígua o que Bazin argumentava dizia respeito à fotografia ser ou não uma representação perfeita da realidade. O seu tema central dava destaque ao próprio fazer fotográfico, “à relação de contigüidade entre a imagem e seu referente, no princípio de transferência da aparência do real para a película sensível”³.

A idéia inocente de tratar a fotografia como simples *analogon* do real foi revezada pela impressão do índice no sentido peirciano introduzido por esses teóricos. Bazin (1945) e Barthes⁴ (1961) tratavam a fotografia como emanção do seu referente. Barthes perscrutava a

³ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. 6. ed., São Paulo: Papirus, 2003.

⁴ BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.

imagem em termos de uma essência. A imagem valia como um vestígio, “o isso foi”, enquanto que Bazin a pensava como um tipo de moldagem do mundo visível. Em seu último livro, *A câmara clara*⁵ (1984), Barthes desenvolve uma concepção fenomenológica para tratar as imagens da sua infância. Este livro foi, sem dúvida, muito importante para os estudos atuais sobre a imagem fotográfica, já que introduziu a visão do espectador, permitindo que a sua leitura fosse compreendida de forma menos objetiva. Barthes escolheu para isso um novo caminho – afeto e memória – deslocando a mimese do tema central da fotografia.

É importante lembrar que tanto para a literatura tradicional quanto para alguns teóricos contemporâneos ainda permanece a idéia de que a significação fotográfica deve ser vista a partir do seu dispositivo. Contudo, é evidente que a fotografia só pode evoluir culturalmente como instrumento de representação simbólica da sociedade, quando se distanciou da tese de uma certa fidelidade à realidade e possibilitou que a criatividade do fotógrafo pudesse, assim, falar mais alto. Hoje, “a fotografia não é mais entendida como esse reconhecimento direto das coisas, mas um filtro que permite ver, selecionar e fazer advir.”⁶

O fato é que certo mistério e uma determinada dose de polêmica fez parte da longa história da fotografia, mas são os controvertidos usos e funções dessa linguagem que garantem o seu elevado grau de expressividade. Se, no século XIX, ela reclamava por ser vista como mera cópia do real, o século XX foi profícuo para a evolução e para a compreensão da fotografia como uma nova forma de linguagem regida por uma gramática específica que dialoga tanto com a informação quanto com a arte.

Historicamente, pode-se dizer que as vanguardas foram importantes para a construção desse novo estatuto estabelecido para a fotografia, pois aquelas, de fato, possibilitaram pelo próprio caráter desestabilizador da ordem normativa, moral, estética e social a inserção da fotografia na história, reconhecendo-a também como uma arte, conforme acentua Fernandes Júnior:

(...) as idéias de abstração trazidas pelas manifestações das vanguardas – cubismo, dadaísmo, futurismo, construtivismo, surrealismo, entre outros – surgiram no contexto capitalista europeu e da sociedade burguesa, e insurgiram-se contra estes. [...] esses movimentos, além de exercerem grande influência na linguagem fotográfica, tinham uma pretensão de romper com os modelos instituídos e, a despeito de suas diferenças internas, todos pretendiam subverter os paradigmas da sociedade burguesa com a finalidade de desorientar, descodificar, desconstruir, desautorizar as categorias normativas, morais, estéticas e familiares da vida social. (FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 59 e 60).

⁵ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁶ FERNANDES, Rubens Junior. *A fotografia expandida*. Tese de doutorado. PUC. São Paulo: 2002. p. 90.

No contexto dessas discussões políticas e culturais a fotografia se articulou com as vanguardas históricas encontrando ressonância em diversos movimentos estéticos. Todavia, embora tenha havido uma aproximação da fotografia com as artes plásticas, desde o século XIX, somente a partir da década de 50 do século XX, é que “a arte iria restabelecer uma ligação explícita com o universo fotográfico”⁷.

Assim, iniciava-se, em definitivo, o encontro da fotografia com as artes visuais facilitado pela *Pop Art*⁸, forma artística que representou a dissolução dos velhos dogmas modernistas, valendo-se do uso de imagens diversas e também fazendo valer a máxima da reprodutibilidade técnica. Daí por diante a união da fotografia com as artes plásticas estava selada, colocando-se um ponto final na especificidade e na autonomia dos meios artísticos caros à modernidade. Desse modo, o que as artes visuais contemporâneas nos mostram é que, cada vez mais, é recorrente o uso da fotografia na construção de suas obras. Isto significa dizer que a produção artística da atualidade recorre à fotografia seja diretamente, usando-a como suporte principal, seja incorporando-a a outras formas de expressão visual. Isto cria a possibilidade de uma arte visual híbrida, que reflete as diversas identificações que o artista assume na contemporaneidade.

O século XX e o início do século XXI, portanto, mostram a consolidação de uma imagem autoral, mestiça e cheia de manipulação. Nela a colagem e a sobreposição de negativos lhes garantem um maior grau de artisticidade, reclamando para si um novo olhar e, por parte dos estudiosos, a construção de um novo discurso sobre a sua função. Este, não mais baseado no conceito da cópia, e sim, numa leitura mais complexa dessa imagem que envolve não só critérios técnicos, mas, sobretudo, uma reflexão sobre a sua produção de cunho cultural e social.

⁷ A relação entre a fotografia e as artes plásticas remonta à própria invenção dos diversos processos fotográficos, na primeira metade do século XIX. Desde o surgimento daquela nova tecnologia, a arte nunca mais pode eximir-se do confronto com a imagem mecânica. Relações inextrincáveis estabeleceram-se entre fotografia e arte, que, no entanto, seguiriam caminhos aparentemente distintos ao longo de décadas. Após o período de experimentação das vanguardas em que os limites entre os meios artísticos foram rompidos, a arte moderna veio reafirmá-los, enaltecendo a especificidade, o que levou ao desenvolvimento estanque da pintura, da escultura, da gravura e da fotografia delimitados como campos perfeitamente distintos. Seria somente a partir da década de 1950 que a arte iria restabelecer uma ligação explícita com o universo fotográfico. Iniciada com a *Pop Art* – que fez da apropriação de imagens e do princípio da reprodutibilidade suas estratégias artísticas fundamentais – a incorporação da fotografia ao terreno da arte contemporânea intensificou-se com as propostas conceituais, tornando-se recorrente a partir de então. Cf. COSTA, Helouise. *Além da forma*. In: Revista Bravo. São Paulo. Editora D’Ávila Ltda., ano 06, dezembro 2002.

⁸ Para que possamos compreender melhor esse percurso faz-se necessário que voltemos à década de 50, período em que a fotografia estabelece de modo mais explícito sua relação com a arte. Assim foi essa década que projetou as rupturas trazidas pela *Pop Art* (1956-1966), expressão artística que teve nos usos e nas apropriações de imagens e no princípio da reprodutibilidade sua maior concepção, o que levou, de fato, a incorporação da fotografia ao terreno das artes visuais. Nesse novo quadro a fotografia apareceu privilegiando uma veia conceitual e completamente híbrida. Este movimento inaugurado pela *Pop Art* abriu as portas, principalmente na Inglaterra, de onde teve origem, e nos EUA, para uma plena contestação usando como principais elementos os ícones da Indústria Cultural.

A nova fotografia documental.

O conhecimento das imagens, de sua origem, de suas leis é uma das chaves de nosso tempo [...] é o meio também de julgar o passado com os olhos novos e pedir-lhes esclarecimentos condizentes com as nossas preocupações presentes, refazendo uma vez mais a história a nossa medida, como é o direito e o dever de cada geração. (FRANCASTEL, Pierre, 1973).

Diante do exposto, pode-se deduzir que a invenção da fotografia, em seus primeiros anos, esteve relacionada ao caráter informacional como instrumento de apoio à ciência e a pesquisa. Este dado permitiu ao homem encurtar as distâncias físicas que o separava de outros homens, dando-lhe acesso a outras realidades antes conhecidas apenas pela escrita e pela representação pictórica.

Desde a invenção do primeiro daguerreótipo⁹, a vocação documental da fotografia esteve logo evidente, sendo muito explorada pela Antropologia devido aos inúmeros recursos que tal aplicação fornecia aos seus estudos. Os arquivos históricos mostram que seu primeiro uso data de 1898 quando Haddon e Rivers levaram uma câmera para filmar a famosa expedição a Torres Straits. Seu uso ficou imortalizado no século XX por dois grandes nomes: Robert Flaherty (1922) que registrou a vida entre os esquimós e Malinowski (1922) que mais tarde representaria o imaginário simbólico dos nativos da Melanésia. Percebe-se, desse modo, o quanto o trabalho de campo ampliou o seu espaço de significação a partir do uso das imagens “ao permitir captar e transmitir o que não é imediatamente transmissível no plano lingüístico”. Isto é, “certos fenômenos [...], embora implícitos na lógica da cultura, só podem explicitar no plano das formas sensíveis o seu significado mais profundo.”¹⁰

Desse modo podemos dizer que o fotógrafo para obter o resultado desejado na sua investigação deve mergulhar no seu universo de pesquisa, sendo capaz de fundir-se inteiramente a ele. Contudo, em qualquer operação do ato fotográfico está sempre presente uma seleção sobre o que deve ou não ser incluído, o que é determinado pelo olhar do fotógrafo, por seus objetivos e também por sua subjetividade. Esses elementos darão por fim

⁹ O daguerreótipo, invenção de Louis Jacques Mande Daguerre (1787– 851) e Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833), caracteriza-se pela imagem registrada basicamente pela exposição de uma chapa de cobre, revestida de prata sensibilizada pelo vapor de iodo, da qual a imagem era revelada pelos fumos do vapor de mercúrio. Consistia-se num processo físico-químico que permitia mais do que desenhar a natureza, reproduzi-la, revelando-se todas as gradações dos tons antes impossíveis às mãos do pintor.

¹⁰ NOVAES, Sylvia C. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/Senac. 2005, p. 110.

personalidade e singularidade à imagem, trazendo na sua própria constituição o reflexo do sujeito histórico e social que as fez. Assim, como nos diz Boris Kossoy¹¹,

Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho. (KOSSOY, 1989, p.33).

É, portanto, o valor de testemunho a principal característica da fotografia documental, a prova de que algo existe, do “isso foi”, usando uma expressão de Barthes, sem que essa evidência lhe retire a possibilidade de ser uma expressão artística.

Nesse sentido, como documento, a fotografia desempenha para a sociedade um importante recurso memorial, já que o momento em que foi concebido o seu corte, no tempo e no espaço, não se repetirá jamais. Entretanto, o que foi registrado ficará determinado para sempre, atravessará o tempo, possibilitando que outras pessoas possam ter conhecimento do que foi ali representado. Como afirma Gisèle Freund, “[...] a sociedade deixa de retratar-se individualmente para se reconhecer culturalmente nas fotografias e conhecer no outro seus costumes e hábitos”¹².

Vale ressaltar ainda a reflexão desenvolvida por Boris Kossoy ao considerar o documento fotográfico constituído de uma realidade interior e outra exterior. À segunda estaria atrelado o significado do testemunho, o que a imagem informa enquanto referente, enquanto à primeira, o significado do valor atribuído à memória, a realidade interior da imagem, e que só pode ser reconstruída a partir da intuição de cada espectador. Ou seja, ao “imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida, pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos”¹³.

É possível dizer então que a imagem é uma “forma de falar o mundo”, tanto por parte de quem a produz, quanto pelos seus receptores. Sendo assim, além de informar sobre uma realidade, cada imagem, como afirma Kossoy, permite “a criação e a construção de realidades” no seu processo de expressão e de recepção.

No passado, a fotografia documental era interpretada como uma vertente mais tradicional quando a fidelidade ao registro da realidade retirava-lhe a possibilidade de um maior investimento estético. Hoje, o que se percebe, é que, com as mudanças políticas

¹¹ KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática. 1989.

¹² FREUND, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris: Editions du Seuil, 1979.

¹³ KOSSOY, Boris. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 2 ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005, p. 41.

vivenciadas pela década de 60, houve um maior investimento no gênero documentário, principalmente no cinema, revelando-se um campo frutífero para discutir as questões sociais, culturais e políticas que envolviam o Brasil naquela época. Esta abertura possibilitada pela cinematografia permitiu que os fotógrafos associados a esse gênero de linguagem alcançassem vãos mais altos. Posteriormente, na década de 80, pode-se falar de uma *nova fotografia documental*, cujo valor estético é uma preocupação evidente em seus autores com vistas a ocupar o lugar de arte, trazendo, como consequência, o próprio questionamento do termo documental, visto que uma dose maior de crítica estava sendo inserida nessas representações. Nas palavras de Ângela Magalhães, essas novas formas de pensar e de trabalhar a fotografia documental reafirmam “a dialética do artista com a fotografia enquanto instrumento de uma busca de significação a ser encontrada, expressando [...] um intenso questionamento sobre as possibilidades [dessa] linguagem”¹⁴.

A fotografia expandida

A nova produção imagética deixa de ter relações com o mundo visível, imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para as diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. (FERNANDES JUNIOR, 2002, p.253)

Diante da reflexão aqui desenvolvida pode-se afirmar que o imaginário fotográfico minimizou, durante longos anos, o poder criativo destinado à fotografia, deixando-a presa a uma idéia de contigüidade com o referente. Ficou em segundo plano a potencialidade dos seus usos de linguagem como expressão artística – inovadora e responsável por momentos de ruptura dentro das artes. Pode-se dizer que ainda é recente o *status* de arte conquistado pela fotografia. Contudo, este lugar privilegiado ostentado pela imagem fotográfica na contemporaneidade tem despertado cada vez mais o olhar de novos apreciadores, e vem abrindo caminhos para a consolidação de um antigo romance com as artes visuais.

O termo *fotografia expandida*, amplamente difundido na atualidade entre os estudiosos da imagem e dos frequentadores de exposições, não é tão novo assim. Foi na década de 70 que o crítico, fotógrafo e editor da revista *European Photography*, Andrés

¹⁴ MAGALHÃES, Ângela e Nadja Peregrino. *O regionalismo nordestino e suas marcas na fotografia brasileira*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n 27. Org. Maria Inês Turazzi, 1998, p. 253.

Muller-Pohle designou o conceito expandido para a fotografia, pois, acreditava que fazer fotografia pressupunha uma série de intervenções. As décadas seguintes são caracterizadas por uma fotografia radicalmente autoral, com a consolidação de um mercado direcionado para este antigo, novo tipo de arte. Antes, se não desprezada, não tão apreciada e festejada como agora.

No Brasil, o crítico Tadeu Chiarelli daria mais tarde, em 1994, uma denominação menos charmosa e, talvez, quem saiba mais precisa, nomeando-a pelo termo de *fotografia contaminada*, nome apropriado, se levarmos em consideração que se trata de uma imagem misturada, mestiça e híbrida.

Contudo, o caráter mestiço da fotografia esteve presente desde a sua invenção, embora sua história tenha tentado corrompê-la, tratando-a como simples imitação da realidade. Na verdade, há um esforço por parte de seus fotógrafos em retirá-la desse papel, desde o início, provando que há um lado criativo e, portanto, construído, o que reflete nas imagens a presença subjetiva de quem as produz.

Rubens Fernandes Júnior se refere a *Two ways of life*, de 1857, da autoria do sueco Oscar Gustave Rejlander, como a primeira imagem manipulada. Segundo Fernandes, esse fotógrafo e litógrafo, naturalizado inglês, é o primeiro a trazer a idéia de construção para o fazer fotográfico quando combinou cerca de trinta negativos que superpostos davam a impressão de uma única fotografia. Vejamos o que nos diz Fernandes, citando Margot Pavan¹⁵, sobre a explicação dada por Rejlander para a elaboração da primeira fotomontagem:

Ele justifica seu desejo de experimentar para questionar as ‘verdades’ estabelecidas por aqueles que não aceitavam a fotografia, destacando entre outras: a opinião de que a fotografia era ‘coisa simples’, incapaz de apresentar uma obra elaborada e complexa; a crença de que a fotografia apenas poderia servir como ‘ajuda’ ao artista interessado nos temas naturais, mas nunca aos interessados nos temas ideais; a convicção de que a fotografia jamais poderia construir uma perspectiva regular, sem desfoque. (PAVAN, M. Apud FERNANDES, 2002, p.40).

Já a inglesa Julia Margaret Cameron (1815-1878), segundo ainda relato de Fernandes Júnior, foi quem primeiro interferiu no aparelho fotográfico desarticulando as suas regras fixas e instituindo a idéia do foco crítico, difuso e impreciso, trazendo para a época a perspectiva da imperfeição e dos contrastes como um elemento de linguagem. No Brasil, foi destaque a obra de Valério Otaviano Rodrigues Vieira (1862-1941), pioneiro na arte da fotomontagem com a

¹⁵ PAVAN, Margot. Fotomontagens e pintura pré-rafaelita. In: FERNANDES JÚNIOR, op. cit, 2002.

fotografia conhecida como *Os trinta Valérios*, produzida em 1900, onde o autor brinca com a própria imagem, multiplicando-se em vários papéis para compor uma única cena.

Apesar dos esforços de alguns fotógrafos no século XIX para retirar a fotografia do ostracismo, haja vista o uso utilitário a que se vê relegada a fotografia, pois tal uso é a sua tarefa principal, foi somente no século XX que a fotografia começou a dar os verdadeiros passos para a sua libertação, o que garantiu aos fotógrafos uma maior autonomia e um maior exercício da criatividade. Esta fase se apresenta como o momento em que a fotografia disputa espaço com as artes, intervindo intensamente nos negativos, de onde parte o movimento *pictorialista*, que recusa à pureza da técnica, da objetividade e do automatismo inerentes a câmara fotográfica.

Recorremos novamente a Rubens Fernandes quando cita no seu estudo o crítico Joan Fontcuberta para expressar a importância desse movimento e, também, para dizer que a *fotografia expandida* produzida na contemporaneidade e que “pressupõe numerosas manipulações, experimentações, múltiplas técnicas, refinadas tiragens, etc. – tem os mesmos procedimentos estabelecidos por essa formulação estética.”¹⁶ Esse movimento eclodiu na Inglaterra, França e nos Estados Unidos, a partir da década de 1890, reunindo, segundo Fernandes, os fotógrafos que ambicionavam “o mesmo prestígio e respeito cultivado pelos artistas dos processos convencionais”. Portanto, “dessa forma, a fotografia [amplia] sua visão sobre o objeto e [...] a visão do sujeito sobre o mundo, produzindo diferentes [modos] de interpretação do objeto e seu entorno”¹⁷.

Com referência a experiência *pictorialista* no Brasil, essa só teve início em 1926 com o movimento *Photo Club Brasileiro*, no Rio de Janeiro, responsável pela divulgação de uma fotografia de conceito mais artístico. Em 1939, surge um outro movimento agora em São Paulo, o *Fotoclubista* que deu origem ao *Foto Clube Bandeirantes*, grupo que manifestou uma oposição ao caráter acadêmico aplicado aos olhares romantizados dos primeiros fotógrafos *pictorialistas*, buscando nas formas e abstrações uma nova linguagem.

Contudo, somente com a técnica da fotomontagem iniciada na Alemanha em 1918, com a apropriação da fotografia pelo movimento dadaísta¹⁸ é que o conceito expandido entra para o vocabulário fotográfico. A técnica da fotomontagem consistia em apropriar-se de outras imagens retiradas de revistas, do uso de textos. Daí, fundem-se tais recortes extraídos

¹⁶ FERNANDES JUNIOR, Rubens. Op.cit., 2002, p. 52.

¹⁷ Ibid, p. 51 e 53.

¹⁸ O dadaísmo foi a primeira manifestação anti-arte do século XX. Foi um movimento de protesto, politizado que denunciava os métodos e os meios da cultura burguesa através do paradoxo e da negação, tornando-se o mais radical movimento intelectual da história da arte, superando, pela sua intensidade e dimensões estéticas, todos os movimentos de vanguarda.

de outros materiais à imagem fotográfica propriamente dita, criando-se uma nova linguagem e constituindo-se numa nova sintaxe com outro sentido. Nessa perspectiva, é importante dizer que o fotógrafo não precisava possuir uma ligação rígida com a sua técnica. É nessa explícita junção de arte e fotografia que surge um dos maiores nomes que já fez uso das montagens e intervenções na imagem fotográfica, Man Ray¹⁹ (1890-1976). Este artista norte-americano provocou com a invenção das *rayographs* e *solarizações* um maior desejo pela experimentação.

No Brasil, a utilização da fotografia pelos artistas e a construção das primeiras fotomontagens começa com as experimentações do alagoano Jorge de Lima (1893-1953). Sua arte data do final da década de 30 e centra-se no universo e na figura feminina, revelando as intervenções advindas da obra de Sigmund Freud (1856-1939) e que expressava, por fim, um forte apelo à arte surrealista²⁰. Contudo, as fotomontagens brasileiras somente ganham destaque na década de 40 e 50 com as experimentações do artista plástico Athos Bulcão (1918) cuja obra reflete a influência das fotomontagens iniciadas em Berlim. Torna-se aqui indispensável relembrar o movimento *fotoclubista brasileiro* e a forte relação que imprimiu entre a arte e a fotografia, naquele momento, década de 40. São desse período também as *Fotoformas* de Geraldo de Barros²¹ e o *Concretismo* de José Oiticica Filho²². Estes artistas intervieram na fotografia de maneira inédita, buscando alterações em termos de luz, sombras e formas, sendo ambos um marco dessa nova possibilidade estética.

Pode-se dizer que a fotografia expandiu o seu campo de ação. Ao passar da simples documentação para uma nova percepção do tempo e do espaço e ao possibilitar uma perspectiva conceitual, autoral e subjetiva, que ora mescla certo teor memorial, ora abdica totalmente dessa vertente informacional, abre caminhos ao imponderável ou ao puramente artístico. Corrobora este ponto de vista, a reflexão de Fernandes quando afirma que:

¹⁹ Emmanuel Radnitsky, ou como ficou conhecido Man Ray, foi um cronista do seu tempo. Pintor, designer, escultor, fotógrafo e cineasta, este norte americano desenvolveu uma das mais importantes expressões artísticas usando a fotografia como suporte. Influenciado pelo movimento dadaísta fez parte do grupo New York dada liderado por Marcel Duchamp e Francis Picabia.

²⁰ O Surrealismo surgiu em 1924 e foi o último movimento da vanguarda européia.

²¹ Geraldo de Barros, conforme nos informa Fernandes Júnior e Helouise Costa, foi o primeiro fotógrafo moderno do *Foto Cine Clube Bandeirantes* (SP) a intervir no processo fotográfico, fornecendo instrumentos para um questionamento dos limites impostos até então à linguagem fotográfica, dando à fotografia um paradigma de modernidade. Seu processo de criação, com base na desnaturalização da fotografia, provocou rupturas e abalou as estruturas da linguagem, até então assentadas no registro natural e da boa aparência. Participou do Masp em 50 com a importante exposição *Fotoforma*, sendo um precursor da arte de vanguarda no Brasil.

²² José Oiticica Filho iniciou-se no fotoclubismo carioca no começo dos anos 40. Fez parte do Phot Club Brasileiro, sendo durante muito tempo um ardoroso defensor da estética tradicional pictorialista. Somente na segunda metade da década de 50, Oiticica se afastou do fotoclubismo carioca lançando mão das fotomontagens, o que trouxe para a sua produção um ar mais dramático, com a simulação da contra-luz. Buscou fugir da estética documental designada ainda por muitos para a fotografia e valorizando o trabalho de laboratório como forma de expressão artística. No campo das artes plásticas, seu trabalho foi compreendido ora como uma manifestação expressionista ora construtivista, mas é nesta categoria que sua obra ganha maior projeção.

[...] não é mais suficiente apenas a preocupação com a aparente perda da referência fotográfica e de sua autoridade como documento testemunhal. A nova produção imagética deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para as diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. (FERNANDES, 2002, p. 115).

Finalmente, pode-se dizer que o uso expandido²³ ou contaminado na fotografia contemporânea não é tão recente como pareciam demonstrar as primeiras impressões causadas pelos novos usos dessa linguagem praticados pelos fotógrafos na contemporaneidade. Diante dessa nova imagem é interessante constatar que, no âmbito da experiência da *fotografia expandida*, a sua construção fotográfica pode ser concebida, muitas vezes, como única aparição possível, portanto, distanciada de sua característica inicial, como *mimese* que marcou a inauguração da expressão fotográfica como novo elemento visual.

Isto nos permite concluir que a imagem fotográfica e seus autores estão sempre buscando novas experimentações, mesmo que estas signifiquem um novo olhar sobre velhos procedimentos usados pelas vanguardas históricas ou mesmo processos primitivos, desde que mesclados com recursos de alta tecnologia. Tal como afirma Fernandes “a fotografia sempre esteve aberta, tanto para aqueles que quiseram mapeá-la e circunscrevê-la em limites bem precisos, como para aqueles que se propuseram a explorá-la buscando ampliar sua área de atuação como linguagem e representação”²⁴.

Posto isso, podemos finalizar dizendo que a *nova fotografia documental* e a *fotografia expandida*, historicamente referidas e conceituadas aqui, inserem-se, de modo significativo, no fazer fotográfico que marca e identifica a produção brasileira. Nesse particular, é interessante ressaltar a importância conferida à década de 1940, quando a fotografia brasileira estabelece um diálogo com os movimentos contemporâneos tanto na expressão documental quanto na experimental, criando novas trajetórias e com distintas abordagens temáticas. Mas, principalmente nas décadas de 60 até o ano 2000, essa nova imagem dirige sua visualidade ao

²³ Aqui, podemos nos referir aos modos de intervenção ou tipos de expansões fotográficas: a interferência no objeto, no aparelho e na fotografia propriamente dita. No primeiro tipo de intervenção pode-se falar do fotógrafo diretor, construtor e até mesmo ator, porque atua intervindo na cena de modo que acaba por construir novas formas de ver o mundo através das imagens. O segundo tipo relaciona-se a uma manipulação e, portanto, desconstrução da própria ordem que rege o aparelho. Nesse caso, o fotógrafo interage modificando as formas de operar a câmera. Um exemplo é a intervenção com mel de abelha feita na lente da câmera pela fotógrafa Claudia Andujar (2004). Essa interferência no aparelho possibilitou um efeito onírico para as imagens que tratavam da representação do ritual religioso vivenciado pelos índios *Yanomami* e fotografados por Claudia durante os anos passados na Amazônia. Por último, ressaltamos a interferência no negativo praticado nas imagens contemporâneas. Neste caso, a expansão fotográfica caracteriza-se tanto pelas manipulações nos laboratórios químicos, superposições de imagens e colagens que desde o passado vem mudando as formas de interpretar e se relacionar com as imagens, quanto às intervenções realizadas pelas tecnologias digitais de uso mais comum na atualidade. Citamos, como exemplo, as séries do fotógrafo Eustáquio Neves, objeto desse estudo, que trabalhando com a sobreposição de negativos cria uma *contra-narrativa* para tratar das questões relacionadas à identidade étnico-racial e cultural no Brasil.

²⁴ FERNANDES, Rubens. Op.cit, 2002. p. 111

texto fotográfico, crítico e politizado, que desencadeia outras direções estéticas e cognitivas, as quais demandam uma nova sensibilidade para compreendê-la. É, especialmente, nesse recorte temporal que esse estudo terá continuidade.

Reverendo imagens da representação étnico-racial negra no panorama da fotografia contemporânea brasileira. (1960 – 2000).

Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder. [...] O que está inscrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. [...] Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao proferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. (SONTAG, 2004, p, 14 e 17).

A década de 60 marcou a consolidação da fotografia no Brasil, iniciada com a experiência foto-jornalística da revista *O Cruzeiro* (1928). Essa nova edição passou a ter circulação nacional a partir da década de 40 com a participação dos franceses Jean Manzon (1915-1992) e Pierre Verger (1902-1996) e, posteriormente, com a formação do grupo de fotógrafos brasileiros integrado por nomes como o de José Medeiros (1921-1990), Luiz Carlos Barreto, Indalécio Wanderley (1928-2001), Flavio Damm, entre outros. O foto-jornalismo criava o espaço, antes destinado ao texto, para as mudanças exigidas pelo novo formato editorial, que privilegiava a vertente conhecida como foto-ensaio²⁵.

Em 60, a arte refletia o momento político do país, com os artistas liderando as ruas, e a política fazendo parte do processo criativo. É nesse clima de expressividade que a primeira capa da extinta revista *Realidade*, que veio ao público em 7 de abril de 1966, trouxe, na época, a imagem do rei Pelé usando um típico chapéu da guarda da Rainha da Inglaterra. A referência a essa fotografia justifica-se por dois motivos. O primeiro pela importância que o fotojornalismo crítico assumiu nesse período, de importantes acontecimentos políticos e culturais. O segundo, e o mais curioso, é que se mostrava um Pelé representado como nos antigos retratos da fotografia oitocentista, vestido com um símbolo da cultura hegemônica ocidental. Na nossa interpretação, se configura como uma espécie de paródia para se pensar o

²⁵ Gênero jornalístico que surgiu pioneiramente na Alemanha, cuja proposta editorial é dar status à imagem, que não seria mais vista como secundária dentro da matéria ou como mera ilustração do texto.

binômio – o negro e o futebol, e que pode expressar, nessa imagem metafórica, a idéia de mercadoria, função designada aos escravos no período colonial.

Nesse momento, ainda era grande o número de fotógrafos estrangeiros no país. Na primeira equipe da revista *Realidade*, há nomes como: o da inglesa Maureen Bisilliat, a suíço-norte-americana Claudia Andujar, os americanos Lew Parrela, George Love e David Zingg, além dos brasileiros, Walter Firmo, José Hamilton Ribeiro, Luiz Fernando Mercadante. A revista *Realidade* foi importante, também, pelo uso permanente da cor como elemento que deu os tons de uma nova linguagem fotográfica. Outro dado importante ligado à história da revista refere-se à sua iniciativa de colocar a mulher como profissional de igual capacidade para o desempenho da atividade como fotógrafa.

Seguindo o rastro de sucesso das revistas o *Cruzeiro* e *Realidade*, a Editora Abril lançou poucos anos depois a revista *Veja* (1968). De acordo com Luis Humberto Martins²⁶, naquele momento, “a fotografia [foi] um item relevante e inteligente de informação [com] uma linguagem original, um conteúdo próprio, [e] não apenas um testemunho contestador do texto, ou mesmo um simples elemento gráfico de discutível importância”²⁷. Outra contribuição para o estabelecimento e desenvolvimento da fotografia brasileira foi a criação do Jornal da *Tarde* e do *Estado de São Paulo*, além do Prêmio *Esso* de fotografia, também, de extrema importância para a consagração do repórter fotográfico brasileiro.

Assim, Rubens Fernandes Jr. define a virada da década de 60 para 70. Para ele, um momento profícuo para a atividade fotográfica proporcionado pelo desenvolvimento das revistas ilustradas. Segundo Fernandes Jr., elas abriram “espaço para a imagem como expressão e informação, dando origem a um profissional que não se satisfaz nem com o fotojornalismo, nem com a publicidade, mas que pretende ocupar um espaço novo na produção fotográfica brasileira”²⁸. Destacamos aqui, para ilustrar, os trabalhos fotojornalísticos de Walter Firmo, de Luis Humberto e de Evandro Teixeira. Na publicidade, ressaltamos as imagens de Sérgio Jorge e de Chico Albuquerque.

Nessa época, era evidente a vontade do fotógrafo em se estabelecer no espaço que fora inaugurado pelo fotojornalismo. Todavia, isto não excluía o desejo de conquistar um merecido lugar dentro das artes visuais, evidenciado pela constante busca na construção de uma imagem mais autoral. Dentro dessa filosofia, destacaram-se as obras de Hélio Oiticica,

²⁶ Fotojornalista responsável pela luta para o reconhecimento da profissionalização da carreira de fotógrafo e pelo importante trabalho de documentação da política em pleno regime da ditadura.

²⁷ PEREIRA, Luis Humberto M. *Fotografia - universos e arrabaldes*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/FUNARTE/Núcleo de fotografia, 1983.

²⁸ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 154.

Wesley Duke Lee e Geraldo de Barros, que continuavam suas buscas por novas experimentações, fundando em 1966 a *Rex Gallery and Sons*, divulgadora do movimento da *pop art* brasileira²⁹ e dos primeiros *happenings* de São Paulo. Geraldo de Barros, particularmente, foi o responsável pelo processo de desnaturalização da fotografia que provocou mudanças na estrutura dessa linguagem até então “assentada no registro do natural e da boa aparência”. Nesse período, o olhar fotográfico buscava, portanto, “uma representação da identidade nacional” com a fotografia sendo utilizada como uma linguagem de forte tendência autoral. Com essa finalidade, trazemos, à guisa de ilustração, em dois momentos diferentes, a fotografia ensaística de Walter Firmo.

Quando falamos em Firmo a primeira imagem que nos vem à memória é a do cantor Pixinguinha³⁰ imortalizado em sua cadeira de balanço pelas lentes do fotógrafo em 1968. Mas Firmo é conhecido também como um dos mais importantes fotojornalista brasileiro. Com passagem pelo *Jornal do Brasil* e *Última Hora* e pelas revistas *Realidade* e *Manchete*, tendo recebido inúmeros prêmios ao longo da sua carreira, entre eles o *Golfinho de Ouro* e o *Esso* de jornalismo em 1963, pela série de reportagens intitulada *Cem dias na Amazônia de ninguém*.

Reverenciado diversas vezes pela crítica por apresentar uma estética que privilegia a “encenação do momento perfeito”, Walter Firmo brinca com a imagem, ora capturando-a em instantes de segundos, ora construindo a cena que deseja fotografar, quando tem na explosão das cores uma significativa expressão.

Nessa primeira fotografia (Foto 01), sem título, Firmo registra o sujeito negro no seu posto de trabalho, tal como fizeram os fotógrafos oitocentistas. As laranjas, as espigas de milho, o amendoim e o coco, expostos no chão, indicam que, possivelmente, se trata de uma feira livre. O olhar do fotógrafo registra o negro em uma atividade de subemprego, dado que, de certo modo, atesta a nossa incapacidade para vê-lo fora desses papéis sociais. Se pensarmos sobre essa condição social, nessa situação, a sua presença física fica naturalizada, ou como nos diz Souza “quase não são notados como pessoas, fazem parte do cenário – são invisíveis”³¹. Todavia, vemos que Firmo capta com o seu retrato o oposto. Supomos, nesse caso, que uma possível relação de entrosamento entre o retratado e o fotógrafo colaborou para

²⁹ Explica Ângela Magalhães que a arte pop representou, para os artistas brasileiros, mais do que uma proposta estética de apropriação de elementos da indústria cultural, ela foi uma possibilidade de se questionar e criticar os rumos políticos que o país assumia após a instauração da ditadura militar.

³⁰ Alfredo da Rocha Viana Filho, 1897-1973.

³¹ SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 35.



Foto 01: Walter Firmo. Sem título, Bahia, s.d.

que emergisse a sua individualidade, a sua subjetividade. Essa análise, embora pareça deslocar maior responsabilidade para o fotógrafo, sabemos que isto não é verdadeiro, posto que, mesmo quando os negros foram registrados e classificados como *tipos* humanos, no século XIX, ainda assim foi impossível para a máquina fotográfica e para o seu operador retirar a expressividade do fotografado.

Para essa mostra, selecionamos ainda uma outra fotografia de Firmo (Foto 02) intitulada *Noiva na favela de palafitas* da série *Gente brasileira* em cor e P&B.

Nessa imagem, Firmo nos oferece, pela singularidade do cenário, uma conexão inesperada entre sonho e realidade. Isto porque, não fosse o seu olhar na configuração dessa fotografia, talvez, a nossa percepção nos dirigisse para o que está em segundo plano nessa imagem: a pobreza. Contudo, nesse recorte escolhido para a realização do seu retrato, ele nos mostra, com extrema poesia, a pobreza convivendo com os desejos dos seres humanos. Assim, essa noiva olha para a câmera como se pudesse ignorar a vida que está a sua volta, estabelecendo uma distância temporária entre a pobreza e o próprio sonho tão logo unidos pelo olhar do fotógrafo. O lirismo se apresenta na pureza do gesto, na escolha da pose e na densidade da sombra escondendo o olhar da garota.

Nessa *nova fotografia documental*, de composição e enquadramento perfeito, Firmo mostra quem é nossa gente, como vive e, em contrapartida, como deseja ser vista. O fotógrafo confere, através do seu registro, auto-estima à personagem, recortando a etnia dos lugares marcados pela sociedade, uma vez que a retratada, mesmo num contexto social de exclusão, dirige-se para a câmera afirmativamente, mostrando-se, assim, partícipe dos ritos da vida social.

Em se tratando de Firmo, a escolha por retratar o indivíduo negro não parece casual. A sua busca, segundo afirmou em entrevista concedida a Rubens Fernandes, se reflete na construção de “uma atmosfera envolvendo a participação do negro no cotidiano do país, conferindo-lhe cidadania, intenso afeto, luminescência atemporal e sentimento de herói nacional”¹.

Sua ascendência negra fica evidente em sua fotografia, que também é originária da sua formação. Fotojornalista, ele privilegia o olhar documental. Assim, sua sensibilidade e intuição explicitam-se tanto no modo como retrata as pessoas quanto nos flagrantes do cotidiano como repórter fotográfico.

¹ Walter Firmo, depoimento a Rubens Fernandes Jr, 16 de dezembro de 1997. In: FERNANDES, Rubens Junior. Op. cit., 2003.



Foto 02: Walter Firmo. Noiva na favela de palafitas, Bahia, s.d. Série "Gente Brasileira" (em cor e P&B)

Portanto, a expressão fotográfica de Walter Firmo reelabora dados sócio-culturais construindo, desse modo, imagens que apresentam um desenho identitário positivo quando se trata de representações sobre o afro-brasileiro.

Como na década de 60, os anos 70 são marcados pelo predomínio da fotografia documental. Todavia, a ruptura causada pelo *experimentalismo* de Geraldo de Barros e o *concretismo* de Oiticica Filho em 40 abriram definitivamente o campo para o florescimento da fotografia conceitual, cuja intenção é a predileção por temas que despertam o interesse pessoal do fotógrafo e que expressam o seu imaginário criativo.

Sendo assim, chegamos à década de 70 regidos pela atividade de artistas e fotógrafos que exploravam intensamente as possibilidades da fotografia como construtora de idéias e conceitos, apostando na sua ligação com outras mídias, recurso artístico vastamente utilizado pela *Pop-Art* na década de 50. Nesse cenário expandido da imagem fotográfica, destacam-se os trabalhos de Anna Bella Geiger, Iole Freitas, Regina Silveira, entre outros.

O contexto sócio-político do país era marcado pelo rigor da censura e do Ato Institucional, número 5, forçando o silêncio aos intelectuais, e em muitos casos o exílio. A fotografia, como já foi referida anteriormente, desenvolvia-se pela via conceitual e encontrava na documentação fotográfica o principal meio de registro da história política naquele período. Contrariando esse momento, marcado pela violação aos direitos de expressão, houve um maior investimento público e privado na criação de novas instituições culturais a exemplo da *Funarte*² (1975), além de uma preocupação com a formação profissional. “A fotografia cumpriu um papel esclarecedor nesse período, imprimindo em sua linguagem um estilo que reativou nossa consciência moral e política”³, afirma Rubens Fernandes.

A configuração final da década de 70 apresenta um saldo positivo para a fotografia que tem na organização do movimento fotográfico em diversos estados brasileiros seu melhor referencial. Assim, destacamos o trabalho do *FotoBahia* (BA) de Aristides Alves e o *FotoAtiva* (PA) de Miguel Chikaoka. O fim da censura também provocou o aparecimento das primeiras agências de fotógrafos, como a *F-4* (SP, 1979), considerada a mais importante e talvez a mais antiga. Essa organização somada a um intenso rigor estético proporcionou a fotografia brasileira reconhecimento nacional e internacional.

² A partir de 1975, ano de sua criação, a Funarte tomou para si a responsabilidade de planejar coordenar e supervisionar a execução de atividades de estímulo às manifestações culturais do País. Naquele momento, o apoio da direção executiva, por seu titular, Roberto Parreira representou, no âmbito do Sistema Federal de Cultura, a primeira iniciativa dedicada à fotografia. Cumpre lembrar que ainda não havia praticamente espaço no circuito cultural do País para mostras fotográficas e para o debate em torno da linguagem fotográfica, a despeito de termos assistido a importantes realizações em décadas anteriores.

³ FERNANDES, Rubens Jr. Op. cit, 2003, p. 158.

Desse período, destacamos também nomes como os de Nair Benedito, Juca Martins, Luiz Carlos Felizardo, Hélio Campos Mello, entre tantos outros. Estes fizeram a história do fotojornalismo brasileiro, nessa época, caracterizado pelo instante decisivo, o flagrante perfeito, onde a exatidão da composição não deixava escapar nenhum elemento importante à cena registrada. Ampliando esse quadro, citamos as imagens dos fotodocumentaristas Marcos Santili, que realizou um importante trabalho sobre Rondônia em 1977 e Pedro Martineli, com seus documentos sobre a Amazônia, em 1970.

Nesse rico universo de manifestação fotográfica, selecionamos para compor este panorama as plásticas imagens de Miguel RioBranco, que usa a luz e a cor como linguagens para imprimir um grau dramático à cena, quase sempre de conteúdo social. Quando perguntado por Simonetta Persichetti⁴ como vê a fotografia contemporânea brasileira, Miguel é categórico:

Apesar de não estar acompanhando de perto tudo que vem acontecendo na fotografia vejo que há uma tentativa de transformação da linguagem fotográfica. A temática continua ligada a questões sociais, relacionada às questões políticas. O que tem mudado é a “paginação”; existe uma vontade de desenvolver novas maneiras estéticas, mais ligadas às artes plásticas. No entanto, na maioria das vezes, a questão da temática social segue dominando. Poucas vezes vemos questões de nível mais interior ser colocadas. A fotografia fica presa à pergunta: “onde e quando foi feita”, ainda presa ao contexto de onde foi tirada. Raramente vemos imagens que levam você para questões existenciais ou poéticas por si só. (PERSICHETTI, 2000, p. 148).

De origem espanhola e filho de diplomatas, Miguel veio para o Brasil muito cedo. Começou a sua trajetória como pintor autodidata. Depois foi cursar fotografia no *New York Institute of photograph*. Da década de 70, ele destaca o ensaio *Negativo sujo*, uma experiência documental que realizou sobre o sertão da Bahia. Nessas imagens, o fotógrafo já apresentava uma apurada preocupação estética. Em 1973, RioBranco começa a fazer trabalhos documentais para a *Magnum*, mas, somente em 1980, após realizar um ensaio fotográfico sobre o Pelourinho (Ba), ele se torna correspondente da *Magnum*, a mais respeitada Agência internacional.

Foi o seu olhar como pintor que levou os críticos a compararem sua obra com as de Caravaggio⁵. A essa relação ele respondeu com a sabedoria de um profissional: “um traço comum talvez seja a escolha dos modelos: Caravaggio nunca trabalhou com figuras ideais,

⁴ PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*, v 2. São Paulo: Estação Liberdade; São Paulo: Editora Senac, 2000.

⁵ Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) identificado como um artista Barroco retratou o aspecto mundano dos eventos bíblicos, usando como suas personagens o povo comum de Roma. Cf: <http://pt.wikipedia.org>.

seus modelos eram pessoas à margem da sociedade”⁶. A citação de Alberto Manguel⁷ parece, contudo, mais condizente para compreender o que tal comparação pretendia de fato nos dizer:

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer. O espaço do drama não está necessariamente contido apenas no palco de um teatro: a rua, a cidade toda pode ser aquele espaço, e ele pode estar espelhado no microcosmo de uma tela, tal como aquela pintada no nicho principal da igreja de Pio Monte Della Misericórdia, em Nápoles. (MANGUEL, 2001, p. 291).

Miguel RioBranco se autodefine, fotograficamente, por apresentar uma imagem sem manipulação. Reconhece a sua fotografia como arte, independente dos rótulos dos críticos. Dentro dessa concepção de arte, é que destacamos uma fotografia da sua exposição *Nada levarei quando morrer aqueles que me devem cobrarei no inferno*, que mostra de forma implícita uma cena do cotidiano da comunidade do Maciel⁸.

Nessa imagem (Foto 03), a parte mais antiga do Pelourinho foi aqui retratada a partir do foco na comunidade do Maciel, onde a vulnerabilidade da vida pulsava através da sua forma física mais degradável. Nesse conjunto conviveram prostitutas, ladrões, mendigos e crianças. A composição é feita a partir de um ângulo da fachada do prédio. O recorte nos transmite uma idéia de sufocamento, de clausura e de falta de ar. A falta de profundidade de campo desperta a imaginação pela vida que não se deixa conhecer e que ocorre dentro da comunidade. As cores quentes conferidas à imagem revelam a atmosfera conflituosa do lugar. A textura ganha visibilidade pelo envelhecimento das paredes do antigo Maciel.

Nessa fotografia, todos os personagens aparecem inseridos numa narrativa que não esconde a sua condição de excluídos. O termo implícito, usado nesse texto, ganha o sentido de *obtusos*⁹ designado por Roland Barthes, já que a pobreza e a vida indigna não são mostradas em *close* pela fotografia das pessoas, mas, através do encadeamento de histórias que entre

⁶ RIOBRANCO, Miguel. In: PERSICHETTI, Simonetta. Op. cit, 2000, p.147.

⁷ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*; Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁸ Conjunto arquitetônico colonial – Salvador – BA. Tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional.

⁹ “O sentido *obtusos* não está na língua. Tirem-no, a comunicação e a significação permanece, circula, sem ele, posso ainda dizer e ler [...] Por outras palavras, o sentido *obtusos* não está situado estruturalmente, um semantólogo não reconhecerá a sua existência objetiva [pois] este é um significante sem significado; daí a dificuldade em nomear: a minha leitura fica suspensa entre a imagem e a sua descrição, entre a definição e a aproximação”. BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtusos*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 52 e 53.



Foto 03: Miguel Riobranco. Pelourinho, Bahia, 1980. Compõe a exposição "Nada levarei quando morrer daqueles que me devem cobrarei no inferno" (1980).

aparecem nas janelas do casarão. O título dado à exposição é dispensável, contudo, o seu uso dá dramaticidade, levando o espectador à confirmação de que quem ali viveu, ali também padeceu.

As imagens de RioBranco parecem uma pintura e, embora tenham um caráter documental, este é colocado quase em segundo plano, já que o autor tira proveito da cena, quando privilegia o seu lado estético. Nessa imagem, por exemplo, o autor parece, a nosso ver, mais preocupado com o lado artístico do que com o conteúdo do seu registro. Logo, nos perguntamos: pode ter a decadência um lado belo? Na estética fotográfica de Miguel parece que sim, haja vista que o negro retratado aparece no quadro do artista “aprisionado” pelo olhar estetizante do fotógrafo, que tanto o oculta quanto parece associar a questão racial a uma situação meramente econômica e de comportamento dado que (re)afirma, para esse indivíduo, uma condição marginal. Por esse ângulo, a despeito do seu lado estético, o registro contribui para reforçar o discurso ideológico da fixidez já discutido por Homi Bhabha¹⁰, o qual pressupõe um lugar conhecido e, portanto, repetido no modo de representação da alteridade.

Nesse sentido, essa fotografia de Miguel RioBranco, embora nos ofereça um lado “ficcional”, o qual nos permite imaginar como vivem essas pessoas através dos elementos que estão fora de campo, ela contribui para a (re)construção da marginalização desse outro, quando reforça antigos estereótipos que fazem parte da história social do negro no Brasil. Assim, pode-se dizer, seguindo o rastro da minha análise, que a fotografia de RioBranco, particularmente esta mostrada aqui, fala mais pelos elementos plásticos que a compõe do que, nesse caso, pelo lado social e, portanto, documental do que registra.

Se nas décadas de 60 e 70 a fotografia desenvolveu-se mais pelas vias do documentário e do fotojornalismo, a década de 80 revelou-se profundamente autoral e deslocada do referente. Em outras palavras, o que se diz é que o índice, no sentido *peirciano*, está sendo deslocado na fotografia, ou seja, a idéia de reprodução da realidade com objetividade tende a ficar restrita ao uso utilitário da imagem. Daí a própria fotografia documental também sofrer uma profunda transformação.

Na reflexão sobre a década de 80, destacamos, em especial, a fotografia de Luis Morier, publicada no Jornal do Brasil em 1982, cujo título é *todos negros* (Foto 04).

¹⁰ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 107.

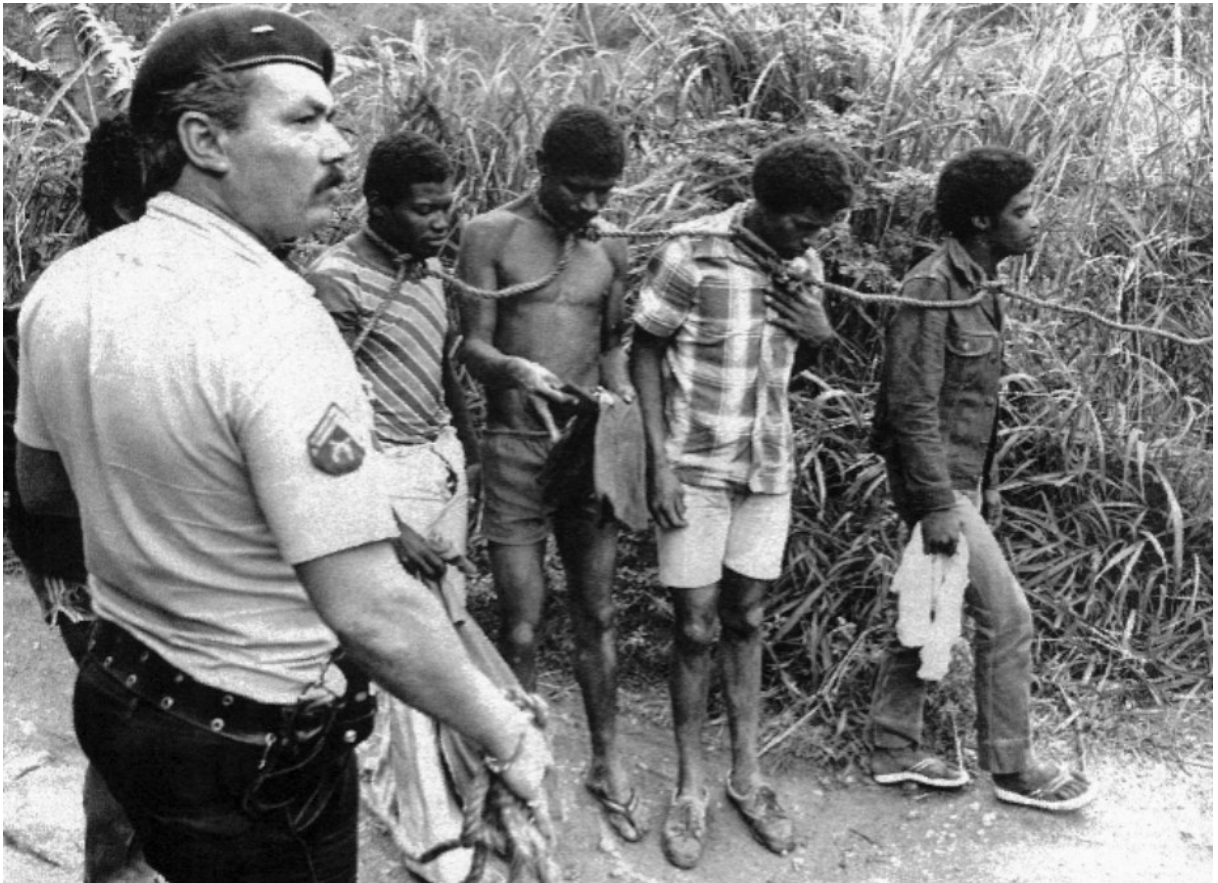


Foto 04: Luiz Morier. Todos Negros, Jornal do Brasil, 1982.

Não foi possível a essa pesquisa recuperar o texto original do jornal. Contudo, nos informa Magalhães e Peregrino que essa fotografia “mostra um tipo de algema incomum utilizada pela Polícia Militar em uma batida policial nas favelas cariocas”¹¹. O flagrante deu ao fotógrafo o Prêmio *Esso de Fotografia* em 1983. Essa imagem factual, noticiada nesse veículo de grande circulação no Rio de Janeiro, mostra o modo como os negros são levados pelo policial e nos permite uma alusão ao não tão distante período escravista, quando o comboio de escravos a caminho dos mercados seguia, levando-os enfileirados e amarrados pelo pescoço (Anexo A). O título é enfático e destaca uma evidência: a relação construída entre o negro, o crime e o (des)trato. Esta fotografia, de fato, representa mais um dado que se mostra de extremo valor para se pensar como temos lidado com a questão racial ao longo da história uma vez que, a cena é, de fato, impactante.

Os fotojornalistas, nesse período, discutiam alguns percalços relativos à profissão, principalmente, os que diziam respeito à falta de participação no cenário editorial. A solução para este problema foi dada com a criação de agências independentes e na luta pelo direito autoral. Com isso, os fotojornalistas buscavam imprimir certo grau de artisticidade as suas imagens, qualidade “minada pelo turbilhão de acontecimentos cotidianamente cobertos pela pauta do jornal diário.”¹² Essa busca por uma maior liberdade acabou mudando a relação do profissional com a empresa jornalística.

[abriu-se] um espaço para a realização de projetos mais investigativos, de longo curso, onde o fotógrafo pauta suas atividades a partir da cobertura dos grandes temas nacionais em evidência, tais como crianças abandonadas, remarcação das terras indígenas, reforma agrária, extração do ouro, violência nos grandes centros urbanos, entre outros temas. Mudam-se, portanto, as regras, e o resultado é o aparecimento de uma produção comprometida com uma visão autoral e politicamente engajada com os principais problemas sociais do Brasil. (MAGALHÃES, 2004, p. 89)

Também não devemos esquecer que a década de 80 foi o momento em que o Brasil conseguiu se livrar da censura, reassumindo a liberdade de expressão perdida pelos anos de Ditadura. Nesse contexto de abertura política, as vozes antes marginais começam a disputar espaços sociais, políticos e culturais, como acentua Florentina Souza: “nas décadas de setenta e oitenta do século XX, segmentos da sociedade tidos por ‘minoritários’, tais como mulheres, negros, [...] conseguem dar visibilidade às suas reivindicações e auto-expressões no conjunto

¹¹ MAGALHÃES, Ângela e PEREGRINO, Nadja F. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 66.

¹² *Ibid*, p. 88, 89.

das discussões sobre cultura, arte, comunicação e identidade”¹³. Esse também é um momento, segundo nos informa Ângela Magalhães, de “maturidade e consciência do poder transformador da imagem”.

Além disso, na década de 80, a fotografia ganha maior relevância participando do cenário cultural e artístico brasileiro. Então, é no final de 70 para 80 que surgem importantes galerias como a da *Funarte* (RJ, 1979), *Fotoptica* (SP, 1979-1996), *Luz e Sombra* (RJ, 1979), *Álbum* (SP, 1980-1982) entre outras que passavam a exibir diversas mostras fotográficas. Acrescenta-se a esse dado o fato da fotografia ser legitimada como objeto de estudo por parte de profissionais reconhecidos como Arlindo Machado, Rubens Fernandes Jr., Simonetta Persichetti, Moracy de Oliveira que passavam a discutir sobre as novas sintaxes fotográficas, além de analisarem e cobrirem as principais exposições.

Segundo Ângela Magalhães, a *Primeira Trienal de Fotografia de Arte de São Paulo* traça um mapeamento da fotografia naquele período e suas principais formas de expressão, onde fica evidente a presença de um fotojornalismo social impregnado pela subjetividade do seu autor. Também se faz notar o uso do grafismo e da abstração, uma maior relação com outras mídias ou suportes artísticos, como também as conhecidas manipulações como recursos de linguagem¹⁴. Nesse contexto, podemos falar da expressão artística e conceitual evidenciada nos ensaios de Antônio Saggese, Gal Oppido, Carlos Fadon, Kenji Otta, Cristiano Mascaro, Sebastião Salgado, entre outros.

Assim, os modos autorais e artesanais ganham maior expressividade na fotografia da década de 80. Os artistas exploram novas texturas, diferentes usos das cores e da luz, colagens, montagens, sobreposições e interferências nos negativos, expandindo, como sugeriu Fernandes, o fazer fotográfico e os próprios limites da fotografia.

Na relação dos fotógrafos que se destacaram na década de 70 e 80, selecionamos a *nova fotografia documental* elaborada por Mario Cravo Neto que busca através de enquadramentos arrojados e com cortes bruscos libertar a fotografia documental da sua tradição, imprimindo um novo paradigma à imagem fotográfica.

Este artista plástico baiano destacou-se no cenário nacional e internacional pelo seu trabalho como fotógrafo, sendo mais conhecido pelos seus retratos em preto e branco. Todavia, é o seu trabalho em cores sobre a Bahia, os negros e a religiosidade o que nos interessa neste momento.

¹³ SOUZA, Florentina Silva. Op. cit, 2005, p. 32.

¹⁴ MAGALHÃES, Ângela. Op. cit, 2004, p.98

As imagens retiradas do livro *Laróyé*¹⁵, uma saudação Iorubá para Exu, o mais humano dos orixás, filho de Iemanjá¹⁶, Mãe das Águas. Conta a estória que Iemanjá e seu irmão Aganju tiveram um filho, Orungan. Este, mais tarde, se enamoraria de sua mãe e aproveitando-se da ausência do pai a possui. Diante do acontecido Iemanjá foge, mas é perseguida por Orúngan que lhe propõe a união. Iemanjá o repele fugindo e, quando Orungan estende-lhe a mão para capturá-la, ela cai de costas no chão. Seu corpo se incha, dos seus seios brotam dois cursos de água, que se encontram formando um lago, e do seu ventre aberto saem os orixás, que governam as direções do mundo. O primeiro desses foi Exu. Por isso, pode-se dizer que Exu é encontrado nas encruzilhadas, e em sua forma feminina evoca sonhos eróticos, talvez, por estar sempre nu. Também é conhecido por ser o mensageiro entre os orixás e as pessoas, além de ser aquele que festeja¹⁷.

Por ser um conhecedor do assunto, Mario escolhe esse tema para apresentar o seu ensaio fotográfico, intitulado *Laróyé*. Através do seu conhecimento, Cravo Neto se apropria das características desse orixá, identificando-as entre nós, indivíduos comuns, passantes, que circulamos pelas festas em homenagem a rainha das águas, incluindo os mercados livres e a própria rua para recriar, desse modo, a partir da imaginação, uma alusão ao orixá Exu. Sobre a sua criação Leffingwell¹⁸ nos diz:

O cinema Laroyè de Mario Cravo se move da Bahia para as cercanias e mercados e ruas de Salvador [...] riso, música, tambores, dança, as comidas de santo destas ruas sagradas, oferendas para uma esfinge de Èsù, com grandes chifres e falo [...] flores brancas murchando nas águas de Yemoja. Trabalhadores e prostitutas, aqueles que vigiam a água e saem dela [...] Eles são brincalhões como Èsù, inclinados a perdoar, se não esquecer, arrogantes, zangados, raivosos, quentes [...] Mario Cravo encontra aqueles que possuem essas características a seu redor, porque a Bahia é a sua casa e ele conhece as pessoas de lá. (LEFFINGWELL, apud Cravo, 2000, p. 10).

Na apresentação do livro, Edwar Leffingwell ainda discorre sobre as peculiaridades da cidade de Salvador, primeira capital do Brasil e porto do comércio dos escravos trazidos pelos navios negreiros, através do Atlântico. Esta terra do candomblé, como o próprio a designa, foi palco de trocas culturais entre os negros em diáspora. Estes negros nos espaços permitidos pelo branco, nos vazios considerados inofensivos pelo sistema escravista, reviveram clandestinamente os ritos, cultuando deuses e restabelecendo os laços de pertencimento

¹⁵ CRAVO, Mario, Neto. *Laróyé*. Salvador: Áries, 2000.

¹⁶ Iemanjá é um orixá muito importante na Bahia, muito cultuado e reverenciado, principalmente, no *Ilê Axé Opô Afonjá*.

¹⁷ Segundo Tavares no livro *Candomblés da Bahia* (2000) esta é uma lenda questionada por alguns porque fala do mito do incesto original envolvendo Iemanjá.

¹⁸ LEFFINGWELL, Edward. Apresentação. In: *Laroyé*. Op.cit, 2000.

comunitário, “numa estratégia africana de jogar com as ambigüidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica”, nos explica Muniz Sodré¹⁹. Isto porque a escravidão exigiu dos que dela tiraram a sua experiência de sobrevivência uma estratégia de duplo sentido, ou seja, o jogo da aparência através do qual os negros ressignificaram o *ethos* africano a partir de vivências religiosas, artísticas e comunicativas.

A imagem de Exu representa, sintetiza como sugere Leda Martins, esse processo de duplo sentido, uma vez que esse orixá “preservou o seu nome próprio, no exercício de renomeação dos deuses africanos efetuado pelo sistema político – religioso das Américas”. Ao mesmo tempo, pode-se aludir esse jogo, esse processo de dupla fala a Exu, uma vez que, para inscrever a diferença negra nos interstícios desses lugares e reatualizar o *ethos* africano nos novos espaços, o sujeito negro valeu-se da ironia, da sedução e dos sentidos na tradução da diferença. Assim, pode-se dizer que “Exu simboliza um princípio estrutural significativa da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na sua inserção cultural nos Novos Mundos”²⁰.

Mario Cravo, como já acentuamos, vale-se das características de Exu, o senhor das encruzilhadas, para elaborar a sua *nova fotografia documental*. Para a cultura afro-brasileira, o sentido da encruzilhada propõe a idéia dos encontros, das trocas entre culturas distintas e distantes como a africana e a ocidental. Como explica Martins, ao falar sobre Exu, “esse orixá metaforiza a própria encruzilhada semiótica das culturas negras nas Américas, sendo um princípio dialógico e mediador entre os mitemas do Ocidente e da África”²¹. Exu, como a autora sugere, é a enunciação do negro nas Américas. Portanto, é no encontro possibilitado pelas ruas e pelas festas para Iemanjá que a narrativa de Mario Cravo faz uma leitura desse orixá, valendo-se do olhar que capta nas pessoas comuns os elementos simbólicos representantes dessa entidade.

Nesse sentido, a sua leitura fotográfica possibilita uma interpretação ambígua sobre o sujeito negro. De que modo esta interpretação aparece nestas imagens? Embora saibamos de suas pesquisas sobre a religiosidade baiana e de suspeitarmos de sua intenção neste livro em usar uma possível relação entre as características divinas e as lidas em gestos comuns dos seres humanos, essas imagens, em particular, indicam a nosso ver, um modo estereotipado de se perceber a etnia.

¹⁹ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p.124.

²⁰ MARTINS, Leda. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 56.

²¹ *Ibid.* p. 56.

Por exemplo, Exu é um orixá que na tradição se apresenta sempre nu. Nesta livre associação, através da qual lemos o processo criativo de Cravo, há uma provável predileção em mostrar os corpos negros quase sempre despídos, tais como a imagem do orixá. Dessa maneira, nessa primeira fotografia (Foto 05) a exaltação do corpo é evidente.

O enquadramento e a luz fechados no dorso ressaltam o brilho e a textura da pele negra. O corte inusitado, ao mesmo tempo em que o “despersonifica”, retirando-lhe o seu rosto, a sua identidade, reafirma o lugar designado a este indivíduo na sociedade desde os primeiros anos de escravidão, quando os negros eram escolhidos pelos dotes físicos para a força de trabalho. Nesse retrato, a provável pose feita pelo indivíduo fica em segundo plano, a cargo da imaginação do espectador, pois Mario pontua como objeto da sua fala um fragmento do corpo. É a estetização do corpo que reconstrói no imaginário brasileiro o lugar do exótico.

Na fotografia que se segue (Foto 06), a imagem faz referência a uma festa, e se recuperarmos a fala de Leffingwell, em abertura do livro do fotógrafo, vemos que ele diz que “*Èsú* é aquele que festeja”, dado que aponta para mais uma das características buscadas por Mario Cravo na construção do seu imaginário. O culto a Exu acontece, de maneira geral, nos terreiros, local de expressão religiosa, de convívio e celebrações. Souza nos explica que esses espaços, desde a escravidão, foram responsáveis pela reinstalação da “atmosfera mítica da cosmovisão nagô, por meio da conexão que efetiva entre o afro-descendente, a terra, a mata e as forças da natureza, - ‘[É] uma África qualitativa que se faz presente, condensada, reterritorializada’”²².

Exu é o senhor das encruzilhadas, dos lugares onde as pessoas se reúnem e conforme Leffingwel, a rua é a sua casa. Tal informação possibilitou Mário Cravo, no exercício criativo da sua imaginação, usar esses elementos festivos, quando direcionou o seu olhar para fotografar os negros e as negras em estado de celebração.

Neste quadro, é possível perceber que esses sujeitos estão em um estado de euforia e o modo como eles posam para a câmera indica o desejo em extravasar qualquer tipo de sentimento.

²² SOUZA, Florentina. Op. cit, 2005 p. 185.



Foto 05: Mário Cravo Neto. Laroyé, Bahia, 1977 – 1999. Compõe livro "Laroyé" (2000).



Foto 06: Mário Cravo Neto. Laroyé, Bahia, 1977 – 1999. Compõe livro "Laroyé" (2000).

O enfoque evoca muito mais um caráter sexual do que apenas sensual por parte dos retratados, podendo ser lido por um espectador desavisado e que desconheça as travessuras de Exu, como uma representação da luxúria, da depravação sexual, por longos anos, atribuídas aos negros, como características que convergiriam para a formação de um caráter de “desbragado erotismo”.

Nessa linha de raciocínio, pontuamos em nossa análise o ponto de vista desenvolvido por Homi Bhabha²³ a cerca do estereótipo. Bhabha trata da construção do discurso colonial e seu exercício de poder na articulação da diferença, quando, o que está presente como objeto, é o corpo negro. Neste caso, a citação que segue é indispensável para a compreensão das atuais relações entre negros e brancos no Brasil ao mesmo tempo em que fornece elementos que colaboram para o entendimento das imagens ambíguas de Cravo:

O ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento sobre determinação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista. (BHABHA, 1998, p.125).

Assim, as polêmicas imagens de Cravo e as tensões reverberadas por seus contrastes de luzes e cores evocam, em nossa leitura, uma possível contaminação por parte do fotógrafo. O autor oferece, de certo modo, como produto, uma fotografia que possibilita a sugestão de visões e percepções calcadas em estereótipos e preconceitos, mesmo que esta não seja de fato o desejo do seu autor, no conjunto do seu ensaio. A sua fotografia considerada transgressora do ponto de vista estético e documental, embora almeje transpor a sua imaginação construindo conceitualmente a representação do Exu através dos corpos dos negros fotografados, todavia, ainda, apresenta esse sujeito a partir de atributos que reforçam a visão preconceituosa da sociedade. Nesse sentido, faz-se necessário citar, para melhor compreensão, a análise de Maria Nazareth Fonseca²⁴ sobre os textos literários que discutem a questão racial, haja vista que é comum, conforme sugere a própria autora, que

[...] mesmo em textos que pretendem desconstruir os estereótipos negativos sobre o negro e afirmar a sua negrura, ressaibos das determinações sociais que o configuram. A fixação do negro e do mestiço em lugares predeterminados torna-os

²³ BHABHA, Homi. Op. cit, 1998.

²⁴ FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes em discordância na literatura afro-brasileira contemporânea. In: FONSECA, M N Soares e FIGUEREDO, Maria do Carmo. (Orgs.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: MAZZA: PUC Minas, 2002.

prisioneiros do esquema social que os construiu como exceção. (FONSECA, 2002, p. 197).

Em *Laroyé*, Cravo recria também uma nova leitura para ícones importantes da cultura afro-brasileira. Vejamos a imagem do tambor, (Foto 07) tocada pela mão do afro-descendente que, ao unir a pele negra à película macia do instrumento, é capaz de fazer ecoar sua tradição mística, que tem bases na luta, no culto e na dança. O tambor representa mais que um veículo festivo, mas a própria lembrança da luta pela libertação colonial, sendo um símbolo de afirmação étnica.

Portanto, contemplar a *nova fotografia documental* contemporânea de Mario Cravo é percorrer temas que utilizam a imagem do indivíduo negro, privilegiando a plasticidade exaltada pelos contrastes de sua pele, mas é, também, percorrer temas que recortam as tradições e as manifestações culturais afro-brasileiras em toda a sua plenitude simbólica.

Findando o século XX, a fotografia entra no século XXI consolidada como uma manifestação artística rica por excelência e que, por sua própria natureza, se traduz numa “complexidade de fusões das mais variadas: mesclada com a pintura, a escultura, o desenho, os processos artesanais, [e] mídias eletrônicas,”²⁵ assumindo na atualidade, uma expansão em termos dos seus usos e linguagens.

A fotografia, ou imagem pós-fotográfica, termo escolhido pelos críticos para tratar essa imagem contemporânea, retoma o valor de aura atribuído à obra de arte. Diz-se que as intervenções nos negativos e a construção da imagem realizada a partir da junção com outros materiais retiram a sua capacidade de reprodução, transformando-a em objeto único e próprio para o espaço da arte, como os Museus e as Galerias. Podem-se destacar, então, as imagens em *pin-hole*, a utilização e as alterações de fotos em *polaroids*, a exemplo dos trabalhos de Gal Oppido, as sobreposições feitas por Eustáquio Neves, as alterações no filme e nas próprias imagens de Luis Braga, entre outros nomes, como Rosângela Rennó, Vik Muniz, Kenj Otta que exploram as diversas formas de manipulação fotográfica como forma de expressão.

²⁵ MAGALHÃES, Ângela e PEREGRINO, Nadja F. Op. cit., 2004, p.103.



Foto 07: Mário Cravo Neto. Laroyé, bahia, 1977 – 1999. Compõe livro "Laroyé" (2000).

Na direção do conceito de *fotografia expandida*, reporto-me agora à série *Objetização do corpo* do fotógrafo Eustáquio Neves, (Foto 08) cujo trabalho será objeto de estudo dessa pesquisa na sua segunda fase. Nesta série, como o próprio título sugere, Neves põe em discussão a exploração excessiva do corpo feminino como objeto de mercadoria na publicidade, como questiona a preferência dos meios publicitários por modelos em geral de cor branca. Isto nos faz inferir que a aparência determinada pelo fenótipo negro não está associada aos padrões culturais e elitistas que envolvem o imaginário publicitário, o qual se propõe a vender a imagem de beleza ocidentalizada almejada por essa sociedade.

Nessa fotografia escolhida como primeira ilustração das séries de Neves, vê-se a figura de uma mulher negra cuja representação possivelmente faz referência a uma tela, como se tal fosse uma pintura. Embora se constitua por um princípio que se justifica na sobreposição, colagem e montagem dos negativos em laboratório, o processo criativo de Neves sugere, nessa série, em especial, uma práxis criativa palimpsética. Nota-se que na fotografia de Neves ora analisada não há uma referência a sobreposições de camadas, mas, contraditoriamente, à retirada delas, ao seu descascamento até que a figura de uma mulher apareça por fim.

Nessa imagem, o aspecto icônico ganha maior visibilidade, funcionando como objeto imediato pelo modo singular escolhido pelo autor para reinterpretar o tema do corpo. Simbolicamente, o corpo nu de uma mulher pode dar margens a várias leituras e, nesse sentido, o trabalho de Neves consegue, sem dúvida, criar uma atmosfera de beleza para essa mulher sensual. Desse modo, o retrato dessa mulher evoca em nossa memória a tela *Nascimento de Vênus*, século XVI, de Sandro Botticelli²⁶ enquanto referência simbólica relacionada a um tipo idealizado de figura feminina. Como na tela de Botticelli, a mulher de Eustáquio coloca-se no centro e parece uma inspiração mitológica. Sua postura também nos faz lembrar a concepção antiga da *Vênus pudica*. A evocação dessa pintura renascentista pode

²⁶ Alessandro di Mariano Filipepi (1445-1510) mostra-se receptivo tanto às aquisições do Renascimento introduzidas por Mosaccio, como às tendências do gótico tardio. Foi assim que ele seguiu os preceitos da perspectiva central e estudou as esculturas da Antiguidade, cujos ideais na representação do corpo humano se encontram nos seus nus. Suas telas contêm um teor filosófico, político e religioso que ajuda à compreensão da cultura e da política florentinas na segunda metade do século XV. Cf. DEIMLING, Bárbara. Botticelli. Taschen, 1995.



Foto 08: Eustáquio Neves. Série Objetização do corpo da mulher, Minas Gerais, 1999.

ser entendida como uma crítica, não só a ausência do corpo dessa mulher negra nessas representações publicitárias, mas, inclusive aos papéis convencionais atribuídos a ela pela sociedade. Neves em sua “tela” dá a esta mulher uma posição social afirmativa que sugere beleza e admiração dos seus traços étnicos.

Portanto, Eustáquio produz um trabalho coerente com os movimentos visuais contemporâneos, cujo discurso identitário se configura como um contra-discurso aos modelos de representação da relação étnico-racial.

O mesmo olhar afirmativo sobre a identidade pode ser visto na fotografia do paraense Luiz Braga. Esse fotógrafo também explora o conceito expandido da imagem fotográfica, quando satura as cores captadas por sua lente. Sobre ele, o crítico Tadeu Chiarelli se reporta afirmando que Braga “figura entre os artistas fotógrafos que usam a cor de uma maneira madura, a seu favor e a favor da fotografia, e não a favor do exótico e do estranho”²⁷.

Destacamos das lentes desse fotógrafo a figura de duas mulheres negras para ilustrar a questão étnico-racial das representações fotográficas. A partir delas, é possível aludir-se a um perfil identitário que privilegia a auto-estima do sujeito negro, “revestindo-o de positividade tanto no campo estético quanto no campo comportamental”. Em outras palavras, essas imagens de Braga recortam duas mulheres, os seus corpos. A primeira em perfil (Foto 09), cujo título é *Rosa do Arraial*, “representa a rosa negra e profana sob a luz do arraial”, a segunda é intitulada *Banhista* (1996) (Foto 10). Ambas compõem a exposição *Retratos Amazônicos* (2005) e rasuram um discurso imagético identitário depreciativo, o qual aprisiona o corpo do afro-brasileiro “como depositário de qualidades e sentidos negativos e desprestigiados”²⁸.

A ênfase cromática buscada por Braga em suas imagens mostra-se importante no traçado deste panorama, porque, ao trabalhar a cor e as formas do corpo de modo peculiar, afasta a possibilidade de levantar questões que apontem para uma visão estereotipada do indivíduo. Nesse sentido, evocamos novamente Souza quando nos fala sobre a importância de discursos identitários que “apresentam os cabelos, a cor e o corpo negro como parte de um outro sistema de representação, de uma comunidade identitária que os valoriza e define o grupo como integrante da *Nação africana...*”²⁹. Portanto, contemplada por Braga na construção dessas imagens.

²⁷ CHIARELLI, Tadeu. In: DEL GAISO, Pisco. *Observatório da cor*. FOTOSITE. São Paulo: FS fotografia, ano 1, n4, fev/mar, 2005, 47.

²⁸ SOUZA, Florentina da Silva. Discursos identitários afro-brasileiros: Ilê-Aiyê. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). Op. cit, 2002, p. 88- 90.

²⁹ Ibid, p. 90.



Foto 09: Luiz Braga. Rosa do Arraial, Belém do Pará, 1990.
Compõe a exposição "Retratos Amazônicos" (2005).



Foto 10: Luiz Braga. Banhista, Belém do Pará, 1996. Compõe a exposição "Retratos Amazônicos" (2005).

Em contrapartida, ainda na vertente considerada expandida, destacamos em oposição ao trabalho de Eustáquio Neves e de Luiz Braga a fotografia de Hirosuke Kitamura.

Na sua fotografia construída, vemos imagens de negras fotografadas por este japonês, natural de Osaka, no Japão e radicado no Brasil desde 1990. Kitamura, tendo a oportunidade de fazer um intercâmbio cultural, escolheu Salvador como sua segunda casa e admite: “tinha vontade de morar em um lugar de clima tropical e praias lindas. Mas, o que inicialmente parecia uma mera atração pelo exótico foi se transformando em um profundo relacionamento com o lugar e as pessoas.”³⁰ Hirosuke inspira-se nos trabalhos de Mario Cravo Neto e Miguel Rio Branco, como não esconde o apreço pela cultura africana, em especial o candomblé, real motivação para uma permanência mais alongada pela Bahia.

Desde 1999, Hirosuke passou a fotografar os prostíbulos de Salvador, e o seu ensaio *Casa de encontro* ganhou destaque na Coleção *Pirelli* de 2002, um dos mais importantes acervos do país. É deste ensaio que saem as fotografias aqui escolhidas.

A fotografia expandida de Hirosuke se expressa, também, na ampliação dos limites do uso das cores que, nessa imagem (Foto 11), é evidenciada nas paredes rachadas em tons de vermelho e azul, às vezes escritas ou somente sujas. A escolha pela contraluz gera um excesso de sombras e cria uma atmosfera que mostra a sua personagem. Sobre essa criação, Kitamura nos informa que seu interesse é “mostrar apenas o erotismo, o grotesco e o místico. Porque o erotismo, o grotesco e o místico são belos para mim”³¹.

Nessa fotografia em que aparece apenas o corpo da mulher desfocado, podemos vê-lo como um estereótipo social, cuja função é despertar o fetiche. Embora apresente uma mulher virada de costas, dado que impossibilita ver o seu rosto, a imagem remete a uma possível idéia de apagamento social. O fotógrafo foca no seu quadril, dando-nos a impressão de movimento, o qual é percebido pelo aspecto de “borrão” produzido pelo uso da câmera em baixa velocidade. O movimento sugere que a personagem dança e, conseqüentemente, indica uma aparente alegria como recurso para deslocar a sensação de insalubridade do lugar.

³⁰ KITAMURA, Hirosuke. In: RODRIGUES, Érica. *Nego Japa*. FOTOSITE. São Paulo: FS fotografia ano 1, n 6, jun/jul, 2005, p.45.

³¹ *Ibid*, p.46.



Foto 11: Hiroshige Kitamura. Rock in Roll, Bahia, 1999. Série "Casa de Encontro" (1999-2000).

Associo a essa uma outra imagem (Foto 12), onde o fotógrafo fala mais uma vez do corpo, para mostrar o seio dessa mulher. Nesse recorte, a supressão do rosto a “despersonaliza”, deixando-lhe ser somente o seu corpo fragmentado. A reiteração desses clichês e estereótipos, conforme esclarece Maria Nazareth Fonseca,³² demonstra

(...) como o negro e o mestiço são caracterizados pela cultura que os nomeia como brasileiros, mas estabelece condições que os oculta enquanto indivíduos. Não [é] demasiado insistir na caracterização das morenas e mulatas sensuais, das negrinhas boas, mas idiotas que povoam o imaginário cultural brasileiro. (FONSECA, 2002, p. 194-195).

Aqui, o fotógrafo reitera os estereótipos negativos relacionados ao gênero, à etnia e à profissão de prostituta.

Diante do quadro aqui exposto por este panorama, é possível constatar que a fotografia, a partir da segunda metade do século XX, caminhou na direção de uma posição mais conceitual do que propriamente documental. A produção fotográfica, confirma Rubens Fernandes³³, “acabou gerando um despertar sobre a especificidade do próprio meio, oferecendo ao leitor a possibilidade de reflexão sobre a natureza intrínseca da imagem fotográfica”. Se, no passado, para a fotografia era reservado um espaço de registro, onde a iconografia documental era apontada como um recurso informativo complementar ao estudo social, histórico ou antropológico, na contemporaneidade, segundo descreve Moracy de Oliveira, vê-se a “beleza da fotografia assumindo sem culpa a sua própria linguagem e resgatando a vida sem se contentar em apenas descrevê-la”.

Desse desejo de se exprimir como arte, percebe-se, de um modo geral, uma escolha por parte dos fotógrafos tanto do ponto de vista documental quanto, posteriormente, do ponto de vista expandido, a escolha por retratar os corpos negros, desde as primeiras incursões fotográficas realizadas ainda no século XIX. Nesse período, essa opção – o negro, seus corpos e atividades cotidianas – foi marcada pelo olhar estrangeiro, em sua maioria, que buscava nessa imagem o diferente e o pitoresco.

³² FONSECA, Maria Nazareth. Op. cit., 2002.

³³ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Op. cit., 2003, p.167.



Foto 12: Hirosuke Kitamura. Maresia, Bahia, 1999. Série "Casa de Encontro" (1999 – 2000).

Na atualidade, o excesso de fotografias que marca uma opção pela etnia negra, pode ser como uma tendência de experimentação visual que prima muito mais pelo olhar estético do que pelo olhar exótico³⁴. Portanto, parece-nos interessante retornar a esse passado, para que assim possamos – quem sabe – compreender o que de fato mudou e o que ainda permanece como similar na maneira de retratar o sujeito negro na contemporaneidade. Como nos diz Simonetta Persichetti³⁵, é sempre interessante pensarmos em como nosso olhar se formou. Ou seja, como nosso imaginário foi sendo construído desde a chegada da fotografia (1840), no nosso país, pois,

[...] se hoje nós produzimos nossa imagem contemporânea, é porque de alguma forma ela nos foi passada pelas inúmeras fotografias que já vimos: o olhar estrangeiro que descobre, que nos mostra coisas que talvez passassem despercebidas aos nossos olhos, enquanto o olhar nativo se impõe, se coloca e nos enfrenta. É interessante notar como hoje esses dois olhares estão tão imbricados que é difícil separá-los. Mas são essas experiências realizadas no final do século XIX e no início do século XX que forjaram nossa experiência de ver. (PERSICHETTI, 2003)

Nesse sentido, pode-se dizer que o retrato oitocentista forjou nosso olhar e nossa maneira de nos vermos representados. Daí ser recorrente a escolha por temas, cores e composições que produzem simulacros estetizantes do corpo negro, restabelecendo, assim, em algumas imagens contemporâneas, a representação de antigos estereótipos relacionados ao trabalho, à pobreza e ao fetiche. Em outras palavras, como acentua Stuart Hall³⁶, o que a contemporaneidade nos mostra é uma ambivalente fascinação pelas diferenças, sejam elas sexuais, raciais e, sobretudo, étnicas. Ou seja, segundo Hall “não há nada que o pós-modernismo global mais adore do que um certo tipo de diferença: um toque de etnicidade, um ‘sabor’ do exótico...”.

Nessa direção, podemos dizer que a visibilidade da diferença se dá em um terreno ambíguo, pois a sua proliferação produz “um tipo de diferença que não faz diferença alguma”. Essa interferência de Hall leva-nos a uma reflexão interessante quando o assunto é fotografia, haja vista os excessos de imagens que abordam o tema da identidade e da etnicidade, e que

³⁴ O exótico e o pitoresco foram registrados pela fotografia desde a sua invenção, século XIX, pois, muitos foram os estrangeiros que desembarcaram em terras brasileiras, neste período, marcando distâncias e hierarquias culturais, onde o outro foi retratado a partir das características próprias de quem fotografava. A tônica, daquele momento, era a possibilidade de mostrar as diferenças culturais impregnadas pela aura de aventura proporcionada pelas viagens. Com o passar dos anos, a alteridade continuou fazendo parte das preferências dos fotógrafos brasileiros. O olhar oitocentista que nos formou diz um pouco sobre esta preferência e o modo como passamos a representar os negros e índios no Brasil. O exótico é ocultado, na contemporaneidade, pela busca do estético e do artístico nas imagens, mesmo quando essas tratam dos problemas sociais vivenciados pelos menos privilegiados. Assim, as imagens apresentam como primeira intenção provocar o sentimento, a emoção e exaltar a beleza.

³⁵ PERSICHETTI, Simonetta. *A origem do nosso olhar fotográfico*. Disponível em www.fotosite.com.br, 18/07/03.

³⁶ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 337.

muitas vezes repetem um discurso que prioriza o exótico. Em outras palavras, explora a temática da “diferença” sem que se evidencie efetivamente uma mudança nos modos de representação.

Todavia, é o próprio Hall, sobretudo, quem nos alerta ao afirmar que a vida cultural em todas as partes do mundo tem sido transformada por essas vozes das margens. Nessa perspectiva, o que se pode observar é que tem crescido, em especial a partir da década de 60, do século XX, o interesse pela construção imagética de uma identidade brasileira e, em contrapartida, aumentada a preocupação por parte dos espaços institucionais em abrir diálogos sobre questões identitárias. “Isso não é simplesmente uma abertura” – afirma Hall. É também resultado “de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural”³⁷.

Portanto, se a fotografia na contemporaneidade tem-se apresentado como um veículo adequado para tratar as questões relativas à alteridade, é necessário também que sejam pensadas as estratégias educativas que possibilitem aos ali representados, o acesso às suas imagens, fornecendo-se os meios para a compreensão da sua representação e, conseqüentemente, da identidade forjada durante anos pela nossa história.

³⁷ HALL, Stuart. Op. cit, 2003, p. 338.

Capítulo II.

Tessituras da memória: a afirmação identitária na fotografia de Eustáquio Neves.

Memórias do corpo: Máscaras de Punição.

O retrato fotográfico [...] contribui para afirmação [...] do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social. Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo. [...] O modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo, mais igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos. (FABRIS, Annateresa 2004).

O desejo em retratar os negros, seus corpos e seu trabalho influenciou a fotografia desde que esta chegou ao Brasil (1840), principalmente, quando a pensamos a partir de dois significativos movimentos migratórios. O primeiro, a escravidão responsável pelo intenso fluxo de africanos trazidos à força pelos navios negreiros. O segundo, a chegada dos desenhistas e retratistas europeus no século XIX, curiosos em registrar todo o exotismo de uma terra distante. Todavia, somente na segunda metade do século XIX é que foi registrado um intenso crescimento no setor fotográfico com a publicação do Almanaque *Laemmert* em 1854. Com a fotografia, a moda do retrato foi aceita como todas as outras que vinham do estrangeiro.

Nesse caso, espelhar-se no ideal europeu era uma tarefa extremamente difícil para uma sociedade semi-patriarcal como a brasileira, na qual o direito à individualidade era possível somente para o senhor, fato que ampliava a enorme distância que separava o negro e o branco naquele momento.

Não obstante, com a urbanização começam a surgir elementos que fogem ao controle da família patriarcal, como o aumento da população livre e pobre que caminhava pelas ruas, habitantes dos sobrados e mocambos. Desequilibrando o poder senhorial, eis que surgem também os bacharéis, principais responsáveis pela importação do estilo de vida burguês. Nessa configuração, o ateliê fotográfico é importado a partir do final da década de 1860 e funcionou como um instrumento capaz de reformular o imaginário social do Brasil, uma vez que buscou atingir, através das performances fotográficas, a imagem desejada por essa sociedade.

Assim, podemos destacar a importância representada pela fotografia oitocentista, já que esta assumiu, conforme pontua Ana Maria Mauad¹, importante papel na construção de uma imagem do Brasil adequada ao projeto de modernização imperial mais do que ao passado colonial. Isto equivale a dizer, segundo Maud, que essa “metade do século XIX é marcada por uma demanda social de imagens”, onde o retrato e a pose representaram o seu maior símbolo. Do mesmo modo, Annateresa Fabris² também nos fala sobre esse processo de construção a que se referiu Mauad:

O retrato fotográfico oitocentista aponta claramente para essa construção, ao fazer da pose o elemento definidor não apenas de uma estética, mas da própria concepção de identidade. Se a pose responde, num primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela o sujeito torna-se um modelo; deixa-se captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que lhe confere uma identidade retórica, quando não fictícia, fruto de uma composição plástica e social a um só tempo. (FABRIS, 2004, p.58).

Nesse contexto em que o retrato funcionou como um “elemento definidor da própria concepção de identidade”, destacamos a distinção, que logo se interpõe entre os retratos de *pose* e os de *tipos*. No primeiro caso, os personagens assumiam uma espécie de máscara social, porque atrelados à idéia de performance, fingiam ora uma ‘sensibilidade européia’, ora, “o novo que tão-só maquilam”³, uma vez que o recurso à pose deixava evidente o desejo por um estilo de vida, onde “objetos e trejeitos adotados [...] atuavam como emblemas de pertencimento social”⁴. No segundo caso, figuravam os retratos de *tipos* que marcaram um modo de representar os sujeitos negros, anônimos, tipos populares de ambos os sexos. Tais fotografias eram vendidas como exemplos pitorescos ou exóticos não só para os estrangeiros curiosos em conhecer o país, como também para os próprios brasileiros que presenteavam amigos e parentes com esse *cartão postal*; ou seja, “víamos-nos e *vemo-nos* como uma sociedade de tipos exóticos na qual nos inserimos fazendo *pose* de ser diferentes”⁵.

Assim, tendo em vista as condições técnicas e sociais decorrentes desse período, não podemos deixar de considerar a interferência do fotógrafo na construção dos retratos, fosse orientando a pose, os ângulos e os enquadramentos, fosse escolhendo o painel de fundo mais adequado. O ateliê, conforme se refere Freund, tornou-se o “depósito de acessórios de um

¹ MAUAD, Ana Maria. *Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista*. Revista Studium N. 15. [S.d] Disponível em: < www.studium.com.br > acesso em: 20/5/06.

² FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

³ LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

⁴ MAUAD, Ana Maria. Op. cit., [S.d], p. 01.

⁵ LIMA, Luiz C. *Prefácio - a foto como auxiliar do conhecimento social*. In: LAVELLE, Patrícia. Op. cit., 2003, p. 20.

teatro, no qual [eram] preparadas as ‘máscaras’ de personagens para todos os papéis sociais”. Tratava-se, portanto, do “ritual de teatralização de uma identidade social”⁶. Logo, quando os negros eram levados aos estúdios, eram vestidos assemelhando-os à maneira de apresentação do branco. Para isso os estúdios ofereciam os vestuários mais adequados como roupas, bengalas e cartolas, entre outros adereços, enquanto o ambiente era, também, preparado para a representação (Anexo B). Desse modo, diz Mauad que “independente da modalidade do registro, o olhar estrangeiro [...] nos enquadrava, ao mesmo tempo em que educava o nosso olhar, para que nós mesmos pudéssemos nos mirar nos espelhos da cultura importada de seus países de origem”⁷. Também era visto que alguns cidadãos, antes escravos, quando se tornavam livres buscavam na aparência a reafirmação da sua condição de liberto ao participarem ativamente da composição do seu retrato, interferindo no recorte e nos detalhes referentes à pose. Ir ao estúdio representava, nesse contexto, um símbolo de *status*. *La carte de visite*⁸ era como um passaporte para uma nova condição, e aos negros libertos interessava se verem nessa posição.

Se o negro livre era retratado inspirando-se em um modelo europeu para o qual era necessária a aproximação com os valores do homem branco, ao escravo restava a condição exclusiva de “objeto” à medida que era fotografado, conforme o desejo do operador, que trazia como elementos signos que simbolizavam o caráter exótico do brasileiro. Assim, era comum ver-se o negro representado nas diversas atividades do trabalho escravo e na convivência servil com o seu senhor; também “artistas, viajantes, estrangeiros retrataram os escravos trabalhando, descansando, cantando, dançando, fumando, apanhando – registraram o orgulho e a humilhação dos negros”, confirma Sandra Koutsoukos⁹ (Anexo C).

Se essas imagens calavam as agressões e as marcas do regime escravista, esses indivíduos eram, todavia, fotografados para serem vistos por sua diferença, cuja remissão histórica servia apenas como cenário. Portanto, apesar da assepsia com que foram apresentadas, essas imagens não puderam esconder, muito menos mascarar a escravidão brasileira; ao contrário, serviram como importante recurso iconográfico para o estudo desse período.

⁶ FREUND, Gisele. Photographie et société. Paris: Éditions du Seuil, 1979. In: FABRIS, Annateresa. Op. cit., 2004, p. 30.

⁷ MAUAD, Ana Maria. Op. cit., [S.d], p. 1.

⁸ Inventado em 1854 pelo francês André Adolphe Eugène Disderi (1819-1889), a reprodução em série, a partir de negativos, ampliados em papel no tamanho 10x6 cm, abre um caminho para a democratização da fotografia. Essa é a razão pela qual o retrato passa a ser acessível a todas as camadas sociais, sendo estabelecido um novo circuito de produção, de circulação e de consumo dos retratos fotográficos favorecido pela crescente troca de fotografias entre amigos e familiares.

⁹ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: um estudo da (auto) representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX – I*. Revista Studium, Campinas, n. 9, [S.d], p. 1. Disponível <www.studium.iar.unicampo.br/nove/negros/index.html> Acesso 22/05/06.

Dessa forma, podemos afirmar que foi a fisionomia quem deu a tônica do retrato, pois, mesmo quando os sujeitos não interferiam no processo, ainda assim, o modo como olhavam para a câmera era capaz de fazer irromper algo pessoal. Ressaltamos aqui as fotografias de Militão de Azevedo (1832-1905), Marc Ferrez (1843-1923), entre outros nomes como Christiano Jr. (- 1902) que, na época, anunciou no *Almanaque Laemmert* de 1866: “variada colleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”¹⁰. Os escravos homens (Anexo D), dentro da estética desse período, foram registrados com trajés e pés descalços que remetiam a sua condição ou em poses que faziam referência a sua ocupação profissional, essa, quase sempre, relacionada à força manual. Esses fotógrafos, como já acentuado, ainda que desejosos em representar *tipos de pretos*, não puderam controlar as expressões dos seus fotografados. É nesse sentido que a individualidade da pessoa retratada pode, então, ser referida.

A partir dessa percepção, podemos dizer, recorrendo a Lavelle, que a fotografia oitocentista contém um duplo vetor, pois

[...] ao mesmo tempo em que aponta para a interioridade e a singularidade de cada um, também se esforça para normatizar as condutas e tipificar os indivíduos. Assim, a fotografia reflete essa dupla necessidade: de auto-representação do “eu” – através, principalmente, do retrato de ateliê –, mas também de identificação dos sujeitos. (LAVELLE, 2003, p.31).

Parece-nos apropriado evocar uma apreciação de Walter Benjamin (1892-1940) ao se referir aos quadros que permaneciam no patrimônio da família. Segundo Benjamin, por mais curiosidade que houvesse pela imagem do retratado, esse interesse desaparecia com o passar dos anos e a chegada das novas gerações, pois eram vistos como “testemunhos artísticos do autor”. No entanto, o advento da fotografia, mudou para sempre essa conduta, haja vista que, nesse caso, “preserva-se algo que não quer ser silenciado” e a sua aproximação com o real “reclama com insistência o nome daquele que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte”¹¹.

Na direção dessa passagem de Benjamin, é importante pensar sobre a força da fotografia no Brasil, especialmente, a exaltação de uma forma de representação tipificada do indivíduo negro, que, de algum modo, permanece presente no imaginário fotográfico contemporâneo. Ou seja, desde o século XIX, a fotografia refletiu uma dupla percepção desse

¹⁰ LAVELLE, Patrícia. Op. cit., 2003, p. 98.

¹¹ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rounet; 7.ed – São Paulo: Brasiliense, 1994, p.93.

indivíduo, pois, se, por um lado, afirmou o direito a sua individualidade, por outro o identificou e o classificou à margem dessa sociedade.

Voltar-se para a fotografia oitocentista é, de certo modo, também, voltar-se para o passado escravista brasileiro. É ainda dirigir o olhar para um modo de representação do indivíduo negro naquela sociedade, em especial, um modo que o estereotipou e o rotulou, enquadrando, em sua maioria, a alteridade em lugares fixos e definidos. Principalmente, se entendermos que a fotografia nesse período desempenhou um importante papel como recurso de construção da identidade social desse indivíduo e da identidade nacional do país.

Logo, é sabido, como explica Fabris, que “as modalidades de representação do indivíduo estabelecidas pelo século XIX permeiam ainda hoje a concepção de retrato, permitindo estabelecer um *continuum* entre os diversos momentos pelos quais passou a modernidade”. Especialmente, se pensarmos que à imagem é conferido um papel moral, onde o retrato foi o exemplo visível das virtudes e comportamentos partilhados pela sociedade. Nesse sentido, concordamos com Fabris ao se interrogar: que “concepção de realidade foi moldada a partir do advento da fotografia?” “[e] como o retrato dá conta do personagem que se posiciona perante a objetiva?”¹²

Como elemento técnico e social, já que todo retrato implica, conforme se lê em Barthes, “aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga, e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”¹³, pode-se pensar que o retrato fotográfico, como representante de períodos diferentes na história, está associado às diversas modalidades de pose. É pela pose que o sujeito deixa de ser o “eu” para assumir-se como o outro. A pose, tal como a considerou Barthes, é um dispositivo que proporciona “a fabricação instantânea de um outro corpo, a autotransformação do sujeito em imagem, num movimento interativo com a objetiva”¹⁴.

No contexto deste estudo, o retrato volta na representação contemporânea produzida pelo fotógrafo Eustáquio Neves, particularmente nas suas séries intituladas *Máscaras de Punição* (2003) e *Boa Aparência* (2005). Todavia, será lido aqui como uma desconstrução crítica ao modelo de retrato elaborado no período oitocentista, em especial, o retrato que confere uma identificação depreciativa aos sujeitos negros por eles representados, visto que Eustáquio Neves usa as poses elaboradas a partir do retrato de sua mãe (*Máscaras de Punição*) e do seu próprio (*Boa Aparência*) para, na nossa compreensão, produzir um

¹² FABRIS, Annateresa. Op. cit., 2004, p. 16, 20.

¹³ BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*; tradução Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 27.

¹⁴ BARTHES, Roland. In: FABRIS, Annateresa. Op. cit., 2004, p.116.

questionamento sobre que lugares são possíveis e estão disponíveis para o sujeito negro, ainda visto na contemporaneidade como o outro. Desse modo, traz de volta a discussão inquietante sobre a identidade étnico-racial porque a problematiza e põe à tona questões importantes como a discriminação racial, o preconceito e a estereotipização cultural; além do que usa a sua fotografia, lida por nós, em suas séries, como meio de desconstruir a identificação dos negros a papéis sociais predeterminados, questionando as construções sociais que regeram e ainda regem as representações dos negros e afro-descendentes, desestabilizando, assim, antigos modelos aos quais nos acostumamos a vê-los na nossa iconografia.

Nesse sentido, é válido reafirmar que os retratos montados por Neves serão vistos e lidos nessa análise como *contra-retratos*, haja vista que produzem um efeito de crítica. Isto significa dizer que se o retrato funcionou ao longo da história como a afirmação do indivíduo na configuração de sua identidade social, onde indivíduo e personagem se fundem oferecendo à objetiva não apenas um corpo, mas uma maneira de conceber o social, podemos interpretar o *contra-retrato* de Eustáquio como uma problematização e, conseqüentemente, uma ressignificação dessa identidade. Neves, nessas séries, explora o formato do retrato, para desconstruí-lo no seu objeto. O que importa para ele não é mais a identidade, mas, sim a alteridade. Assim, buscando o recurso ficcional, tão próprio daquela época, o fotógrafo usa elementos identificados com o período escravista brasileiro, como as máscaras de punição e os navios negreiros para encenar uma crítica, na atualidade, ao passado escravo e suas conseqüências, caracterizando o seu contra-discurso como um meio de resistência.

É importante esclarecer que os retratos¹⁵ escolhidos para a realização dessa análise fazem referência ao retrato honorífico (Máscaras de Punição) e à fotografia de identidade (Boa Aparência). Ao escolher o formato destes retratos, o autor privilegiou um tipo de enquadramento e composição que exclui qualquer relação do sujeito fotografado com o seu contexto, enfatizando a expressão facial.

Stuart Hall¹⁶ ao referir-se à cultura negra diz que “temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação,” já que, para a realização dessas séries, Eustáquio usou um retrato antigo da sua mãe, um fragmento do seu corpo, o seu rosto, assim como usou o seu

¹⁵ O retrato desempenhou no século XIX duas funções: 1.a honorífica própria do retrato burguês, que funcionou como meio constitutivo da consciência social de si e que permitiu ao indivíduo alcançar uma noção de identidade. 2. a disciplinar que estabeleceu normas precisas para representação do indivíduo de acordo com critérios estatísticos e fisionômicos como meio de identificação estendida ao recenseamento de toda sociedade graças à difusão dos documentos de identidade. O retrato de identidade herda do retrato policial uma série de características: pose, enquadramento e formato. (Cf. FABRIS. Op. cit., 2004, p. 16, 50,51).

¹⁶ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

próprio retrato para construir um auto-retrato, e, do nosso ponto de vista, travar uma discussão sobre a identidade étnico-racial negra na sociedade brasileira contemporânea.

Esse trabalho de Neves, aqui reconhecido como fotomontagem, extrapola o âmbito das formas puras, haja vista a mesclagem do retrato antigo da sua mãe, ou até mesmo sua velha fotografia de identidade com outras imagens coladas na sua superfície. Tal ocorre também com os textos adicionados à figura principal que, ao serem montados e (re)fotografados, fornecem como resultado final uma imagem complexa e que possibilita ao receptor a atribuição de vários sentidos.

Para a leitura da série *Máscaras de Punição* escolhida para compor a tríade dessa análise da obra de Neves¹⁷, referimo-nos como primeira observação uma suposta seqüência estabelecida entre suas imagens, a qual nos sugere um encadeamento narrativo ainda que este não seja aqui interpretado como a intenção do autor¹⁸.

Assim, na primeira imagem (foto 13) dessa possível seqüência narrativa, a fotografia que agora observamos traz como único elemento o rosto de uma mulher. O enquadramento recorta e coloca para o primeiro plano da nossa observação a sua face. A moldura construída no laboratório evoca uma aura de retrato antigo, um retrato que alude a um outro século diferente do que vivemos hoje. É bem verdade que se trata de uma foto desgastada pelo tempo, mas os efeitos produzidos no laboratório contribuem para o deslocamento a uma outra temporalidade, um outro período da história. A pose frontal aponta para a impossibilidade de mobilidade do corpo. A moldura tal como é posta oculta a presença dos membros superiores, comprimindo a imagem, deixando visível somente a face. Diante desse retrato construído e reelaborado por horas num quarto escuro de um laboratório, nada reclama mais a curiosidade do que o olhar dessa mulher, o *puctum*¹⁹, tal qual formulou Barthes, em sua fenomenologia da imagem fotográfica. Esse olhar rouba a atenção do espectador, é para ele que a percepção se volta. Certa tristeza deixa contaminar o leitor como primeira impressão. Há uma dor nesse

¹⁷ Composta pela leitura das séries *Máscaras de Punição* (2002 - 2003), *Boa Aparência* (2005) e *Arturos* (1993 - 1994).

¹⁸ “As minhas séries não fecham e chega um determinado ponto uma vira seqüência da outra...”. Neves em entrevista concedida em 14/9/2006, Diamantina (MG) à autora desse trabalho.

¹⁹ O *Puctum* seria para Barthes o acaso presente nas fotografias, o acaso que punge e fere. “Com muita freqüência o *puctum* é um detalhe, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *puctum* é, de certo modo, entregar-me”. (Cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 1984, p. 46 e 69).



Foto 13: Eustáquio Neves. Série Máscaras de Punição, Minas gerais, 2002 – 03.

olhar, um vazio. Talvez esse vazio esteja diretamente relacionado à imobilidade aludida pela moldura. A moldura poderia ser interpretada, então, como uma metáfora para as dificuldades de mobilidade social, econômica e política que são impostas à etnia negra na sociedade brasileira.

A mesma fotografia (foto 14), talvez retirada da parede de sua casa, agora ainda mais envelhecida, aponta para a continuação de um árduo trabalho laboratorial. A fotografia revelada em papel aquarela permitiu que o autor a manipulasse, intervindo com pinceladas de tinta a emulsão fotográfica. Sobre a imagem, Eustáquio adicionou riscos que nos fazem ler um escrito, tal como se fossem antigas dedicatórias próprias dos cartões de visita da época.

Do Museu do Escravo (MG), o fotógrafo trouxe registrada a imagem da máscara de punição, instrumento de tortura usado para castigar os negros durante o período de escravidão. A máscara era feita de zinco ou folha de flandres e sabemos que,

(...) cobria todo o rosto, prendendo-se ao occipúcio (parte traseira do pescoço) por meio de prolongamentos que se fechavam com cadeado, sendo a peça promovida ainda de pequenos buracos, através dos quais o “mascarado” via e respirava, sem contudo poder levar qualquer alimento à boca. Quem usasse esse instrumento só podia comer ou beber com permissão e quando vigiado. Seus portadores eram em geral escravos dados a excessos alcoólicos, ao roubo de cana, rapadura ou outros alimentos. (SCISÍNIO, 1997, p. 249)²⁰.

Igualmente violento, o tronco, outro instrumento coercitivo usado durante os anos de escravidão, era utilizado como meio de correção quando aconteciam as fugas de escravos reincidentes. A punição era praticada abrindo-se o tronco em duas partes, onde só tinha espaço para o pescoço e os pulsos. Nessa posição, o escravo ficava por dias. Assim, “o tronco estimula o espírito de humildade e subserviência, forçando a imobilidade”, é o que observa Sergio Bianchi, citando artigo da Biblioteca Nacional, no filme *Vale quanto pesa ou é por quilo?*

Se a violência, segundo esclareceu Françoise Heritier²¹, é definida como “todo constrangimento de natureza física ou psicológica suscetível de acarretar o terror, o deslocamento, a desgraça, o sofrimento ou a morte de um ser animado”, ao negro escravizado, conforme prova a história, coube sentir na pele a dor dessa definição.

²⁰ SCISÍNIO, Alaôr Eduardo. *Dicionário da escravidão*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1997.

²¹ Citada por LAHON, Didier. Violência do Estado, violência privada: o verbo e o gesto no caso português. In: FLORENTINO, Manolo (Org). *Ensaio sobre a escravidão* (1) Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 87.



Foto 14: Eustáquio Neves. Série Máscaras de Punição, Minas gerais, 2002 – 03.

Na seqüência seguinte utilizamos mais uma imagem (foto 15) para, assim, tecer um encadeamento narrativo construído pela leitura que o retrato nos suscita. Diante de nós, novamente a fotografia da mãe de Neves reaparece, agora, coberta pela máscara de punição. Como todas as imagens foram construídas no laboratório, cada uma reelabora efeitos de luz e diferentes contrastes. Diante dessa constatação, podemos argumentar que nessa fotografia não é possível mais distinguir o rosto dessa mulher, somente a sombra do seu cabelo. Da mesma forma as roupas, antes perceptíveis, agora estão escondidas. Apesar do excesso de luz, que escurece totalmente a imagem, é possível observar, olhando-se atentamente a fotografia, a existência dos furos na máscara. Foi através desses orifícios que o escravo pode respirar, quando a opressão do sistema escravista impunha-lhes o uso desse instrumento de tortura.

A máscara transforma o sujeito em objeto, pois a tortura por ela imposta separa o corpo e o sujeito, explica Maria Rita Kehl²². Na escravidão, a tortura foi aplicada como elemento disciplinar e, também, como forma de desarticular a linguagem do corpo, principal voz do corpo negro. É como se o corpo pudesse suportar, transformando-se em uma peça, uma engrenagem do sistema que, ao não executar bem o seu funcionamento, sofre as devidas conseqüências. Então, “desorientado, incapaz de ser livre como o outro, o Branco, que impiedosamente, me aprisionava, eu me distanciei de meu ser, para bem longe, tornando-me um objeto” nos diz Fanon (1925-1961)²³. O arbítrio e a crueldade do outro que o aprisiona desejoso em ver apagado os traços culturais desse corpo, desse sujeito, quer, enfim, a sua despersonalização.

Herdeiros de uma tradição que trabalha o corpo como comunicação e forma de expressão, os negros afastados de sua cultura e do seu território tiveram que, em muitos momentos também fazer calar a voz do corpo. A história é testemunha de que durante o regime escravista o mesmo corpo negro que se inscreveu na sociedade brasileira como uma forma expressiva de linguagem foi, também, o corpo discriminado pela tradição ocidental, sendo considerado inferior, imoral e exótico.

Fanon nos interpela explicando as ambigüidades do sistema colonial quando diz: “perfuraram o meu tímpano a antropofagia, a debilidade mental, o fetichismo, as taras raciais”²⁴. Ao falar de um negro que, também, tem consciência do seu corpo, dos laços de pertencimento com seus ancestrais, reatualiza seu lugar de fala, ao mesmo tempo em que é bombardeado em sua auto-estima por esse sistema.

²² KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Orgs). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p.11.

²³ FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*; trad. Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983, p. 93.

²⁴ *Ibid*, p. 93.

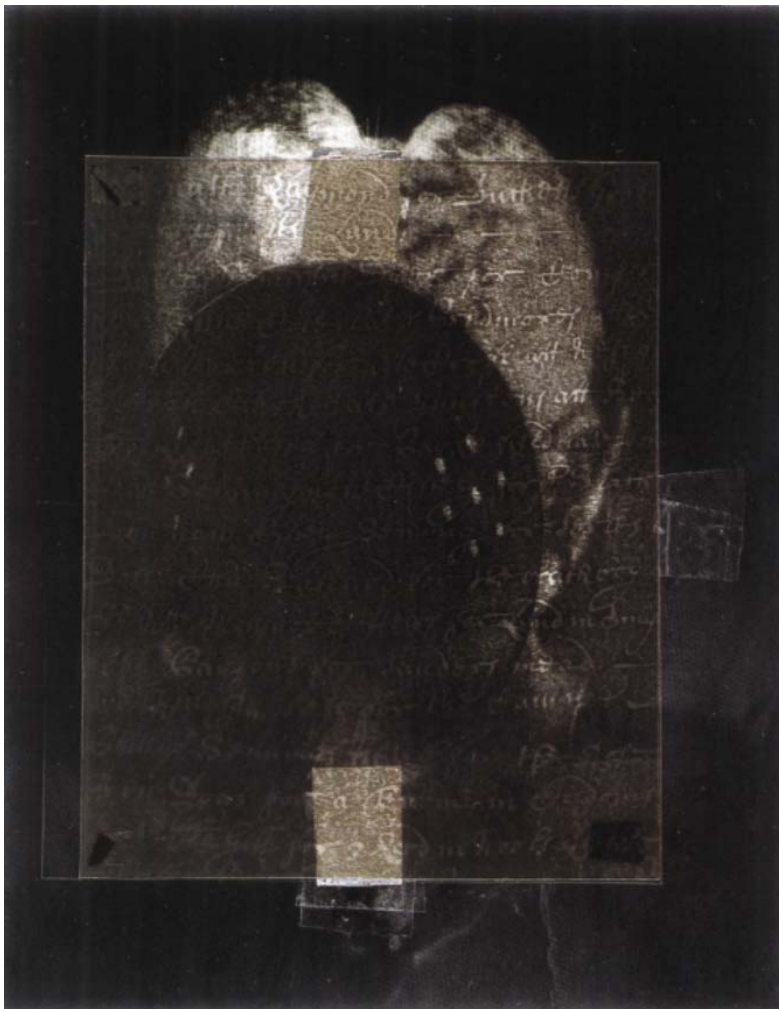


Foto 15: Eustáquio Neves. Série Máscaras de Punição, Minas gerais, 2002 – 03.

Nessa fotomontagem que continuamos analisando, Neves deixa sobressair a justaposição da imagem da máscara posta sobre o rosto da personagem. Por esse ângulo, é possível ver a sombra da sua colagem. Esse detalhe traz como sugestão o seu processo criativo e o modo como foi construído o novo retrato.

Neves buscou nos registros das máscaras a memória do passado escravo. Nessa série, a memória é evocada como pano de fundo e na nossa interpretação ela aparece como um retorno ao passado, sendo, contudo, uma proposta para discutir o presente. Nesse contexto, podemos ler o retrato de Neves como um contra-retrato, visto que ele não faz nenhuma referência conclusiva a um dado período, essa análise só é possível a partir da junção da imagem com o título dado a série, *Máscaras de Punição*. Pela sugestão do título, nós, leitores, voltamos ao passado escravista, e essa volta é necessária para que compreendamos o momento atual ou pelo menos interroguemos sobre quais máscaras ainda punem o sujeito negro na contemporaneidade.

Uma possível leitura extraída desse encadeamento narrativo é agora concluída com a análise desse último contra-retrato (foto 16). Nesta imagem, a primeira abordagem diz respeito à colagem realizada pelo fotógrafo. A imbricação de uma figura na outra se mostra mais evidente, sendo possível notar que há um rosto de uma mulher coberto por outra figura. Como estamos lendo o retrato pelo conjunto de imagens que integram a série e não isoladamente, cada imagem anteriormente analisada fornece os elementos para que esse discurso seja então elaborado.

Desse modo, se, na primeira fotografia, vemos um rosto negro claramente definido, nas seguintes, esse mesmo rosto aparece totalmente coberto pela máscara de punição. Todavia, vemos uma nova imagem que, embora revele, mais uma vez, este rosto, ele permanece semi-ocultado pela sombra dessa máscara.

Talvez, a marca da máscara sobre a face encobrindo-a funcione, também, como uma metáfora. Pois, se no período escravista os negros foram punidos diante do modelo estabelecido pelo seu senhor, na contemporaneidade, outras formas punitivas passaram a ser praticadas, marcadamente, a discriminação e o preconceito. Nesse sentido, o nosso olhar se dirige para o uso que o autor faz da máscara, e que aludimos como um indicativo de leitura para as questões que perpassam a identidade étnico-racial dos afro-descendentes.



Foto 16: Eustáquio Neves. Série Máscaras de Punição, Minas gerais, 2002 – 03.

Se o retrato oitocentista pode ser lido como um gênero que representou uma forma de percepção do indivíduo na sociedade burguesa do século XIX, apontando para uma individualidade, este também se prestou à tipificação social dessa mesma sociedade; na atualidade, o contra-retrato de Neves busca, na figuração da memória punitiva do passado escravista da época, as máscaras sociais que cobrem e punem o rosto negro no presente. Souza²⁵ é enfática ao afirmar ser sintomático que o país da democracia racial ainda discuta a relação entre cidadania e questão étnica ao que acrescenta:

[...] descritos, durante o período colonial e todo o império como “peças” ou semoventes, quase animais, após a abolição o africano e o afro-descendente no Brasil são considerados incompetentes para o trabalho, indivíduos de nível intelectual inferior ou, quando muito, cidadãos de segunda categoria (SOUZA, 2004, p. 34).

Seria a resistência, também, uma leitura para a metáfora em Neves? Verdade é que o tráfico forçado de negros para as Américas e a manutenção do sistema escravista fizeram-no passar pela violência física, obrigando-o a afastar-se do seu sistema simbólico, submetendo-o a um modelo europeu, registre-se, contudo, que as agruras desse processo não conseguiram apagar desse corpo os seus “signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, lingüística, de suas civilizações e história”²⁶.

A partir desse argumento, afirmamos que a idéia de uma resistência cultural negra não deve ser aqui compreendida puramente como um ato de oposição política, tampouco de negação de uma outra cultura. É, sim, o efeito de uma ambivalência produzida dentro das regras do discurso colonial dominante, que possibilitou a esses signos novas leituras, instituindo-se, assim, uma ordem hierárquica paralela à escravista.

É através do *jogo* e, conseqüentemente, das negociações daí advindas que os negros passaram a reviver a sua cultura, vivenciando a crença numa vida em comunidade, oportunizadas pelos encontros gerados nos espaços considerados inofensivos pelos senhores. Foi na abertura desses espaços que os negros jogaram com as ambigüidades do sistema, permitindo que entrassem no contexto das verdades ocidentais consideradas absolutas, os seus rituais e as suas falas.

²⁵ SOUZA, Florentina. *Afro-descendência em cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

²⁶ MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva: Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997, p. 25.

É provável que Neves ainda não soubesse que as suas pesquisas no Museu do Escravo lhe renderiam como resultado esta série fotográfica. Pensamos que o seu trabalho de garimpagem, levou-o a acumular imagens que, por vezes, foram guardadas nos escaninhos da sua memória. Assim posto, podemos dizer que os registros dessas máscaras realizadas no Museu do Escravo (MG) podem ter funcionado para Eustáquio tal como disse, certa vez, Roland Barthes: “só retive as imagens que me sideram”. Barthes ainda diria: “cada imagem será sempre imaginário”²⁷, afirmando que o que o mantém diante de uma fotografia é sempre algo mais turvo.

Nesse sentido, inferimos que a máscara trouxe para o imaginário de Neves a volta a um passado que, embora ele não o tenha vivido, ainda assim foi capaz de a este remeter-se e por ele ser diretamente atingido, em função, suponho, da sua ascendência negra. A escolha pela fotografia de sua mãe faz referência a um passado pessoal, uma memória. Então, perguntamos o que Neves buscou com essa fotomontagem? Terá sido compreender a sua própria história? Sua ancestralidade? A sua relação com um passado escravo? Ou o desejo de avaliar e questionar a partir de suas fotomontagens as tramas desse passado na atualidade?

Memórias do corpo: Identidades aparentes.

Deslocamos agora a nossa percepção para a série seguinte que se intitula *Boa Aparência (2005)*. Nas fotomontagens, inscritas num limite de um corpo temático, o fotógrafo Eustáquio Neves usa como recurso a sua própria fotografia, criando um auto-retrato para falar, no nosso entendimento, sobre os complexos processos de discriminação a que está sujeito o negro, na atualidade.

Antes, recorremos a Fabris, para novamente nos referir ao retrato fotográfico e à sociedade do século XIX que ao conferir à imagem fotográfica o papel de atestado de uma existência,

[...] faz do retrato um instrumento de recenseamento generalizado, que tanto pode exaltar os feitos do indivíduo, quanto apontar à atenção pública aqueles que apresentam desvios patológicos. [...] Modalidade de exclusão, de diferenciação, de hierarquização em sua versão honorífica, o retrato torna-se uma imagem disciplinar à qual toda sociedade deverá se sujeitar, a princípio, para se circunscrever as

²⁷ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 7.

normalidades [...], e, posteriormente, para atestar o pertencimento do indivíduo ao corpo social. (FABRIS, 2004, p. 40 e 46).

Desde Aristóteles, autor da primeira *fisiognomia*, o aspecto físico do corpo já era associado às qualidades morais da alma, conforme postula Fabris. Isto porque, em outras palavras, a cultura ocidental tem buscado, ao longo do tempo, captar a subjetividade do indivíduo a partir das suas características físicas. É por esse caminho que a *fisiognomia* antiga tentou resolver a dualidade do ser humano a partir da relação exterior *versus* interior, estabelecendo, segundo nos informa a autora, uma rede de equivalências entre “o pormenor das superfícies e as profundezas ocultas do corpo”²⁸.

Essas investigações a respeito de uma possível comunicação entre traços morfológicos e qualidades psíquicas tal como o nariz chato, que sugere um indício de devassidão, por exemplo, multiplicaram-se no século XIX, com os estudos fisionômicos²⁹. Nessa instância, derivam-se através da descrição do corpo os sinais da identidade psicológica e do grupo social a qual pertence o indivíduo, ou seja, segundo Lavelle, “no século XIX europeu [...] é na aparência do sujeito – em suas roupas, gestos e no próprio corpo – que ‘este eu interior se expressa socialmente’”³⁰.

No Brasil desse mesmo período, o negro é explorado durante a escravidão enquanto força de trabalho. Após a abolição, é considerado um sujeito de nível intelectual inferior, um cidadão de segunda categoria, portanto, vítima do preconceito de marca, isto é, segregado e rotulado pelo ideal ocidentalizado importado por nossa aristocracia que, ao ascender socialmente, inspirou-se no modelo burguês europeu. Assim, o sujeito que tinha/tem seus traços físicos semelhantes ao tipo negróide foram/são, muitas vezes, em nossa história, discriminados por não apresentarem a aparência ocidentalizada tão almejada por nossa sociedade.

Esta abordagem nos interessa uma vez que estamos diante desse auto-retrato do fotógrafo negro Eustáquio Neves que, na nossa compreensão, inspira-se no retrato de identidade que no período oitocentista, como foi dito, foi herdado do modelo policial inventado por Bertillon³¹.

²⁸ FABRIS, Annateresa. Op. cit., 2004, p. 109.

²⁹ Sobre este assunto Annateresa FABRIS refere os seguintes estudos: *A anatomia e a filosofia da expressão* (Bell, 1806), *Sistema científico de mímica e fisionomia* (Piderit, 1859), *Sobre a fisionomia e os movimentos da expressão* (Gratiolet, 1865), *O mecanismo da fisionomia humana* (Duchêne, 1862), e *A expressão das emoções no homem e no animal* Charles Darwin (1874). (FABRIS, 2004, p. 45).

³⁰ LAVELLE, Patrícia. Op. cit., 2003, p. 38.

³¹ Alphonse Bertillon é parte integrante dessa cultura para qual traz uma contribuição significativa em termos iconográficos: dá uma base científica àquela transformação que o retrato fotográfico estava sofrendo, sobretudo, a partir dos anos 1880. Modalidade de exclusão, de diferenciação, de hierarquização em sua versão honorífica, o retrato torna-se uma imagem disciplinar. Nela toda sociedade deverá se sujeitar, a princípio, para circunscrever anormalidades e desvios e, posteriormente,

É, talvez, no sentido de pertencimento ao corpo social que o corpo físico reaparece para o fotógrafo como “tela de representação”, usando-se, mais uma vez, a expressão de Hall. Nessa série, ao desconstruir o modelo de retrato de identidade, Neves realiza uma nova construção, esta ficcional, elaborada entre os muros do laboratório fotográfico, com o objetivo de criar uma contra-narrativa visual. Dessa forma, o fotógrafo identifica referências a estereótipos depreciativos, nos anúncios de empregos publicados nos jornais, que exigem do sujeito *boa aparência*, e usa o seu próprio corpo para discutir a visibilidade e invisibilidade social, econômica e política vivenciada pela etnia negra na contemporaneidade. Nesta série, por exemplo, Neves nos remete ao ideal ocidentalizado almejado por nossa sociedade, a qual encontra, novamente, na fisionomia, a relação entre o exterior *versus* o interior, ou melhor, as qualidades físicas determinando as qualidades humanas.

É o corpo, ditado por uma dada morfologia e fisionomia que identifica o sujeito à etnia negra, o signo mais representativo das relações de dominação e opressão construídas culturalmente. Sérgio Costa³², citando Aschroft, diz que a construção do outro como um ser inferior se dá

mais direta e imediatamente quando diferenças superficiais do corpo e da voz (cor da pele, forma dos olhos, textura do cabelo, forma do corpo, língua, dialeto ou sotaque) são interpretadas como sinais indeléveis da inferioridade “natural” de seus portadores. (Aschroft *et al.* apud Costa, 2006, p. 120).

Portanto, verificamos que, para desconstruir o velho retrato de identidade e de expressão de um pertencimento social, Neves retrabalha negativos diversos sobre o seu antigo retrato 3x4 para construir um novo discurso, ou melhor, o seu contra-discurso. Pois, se o corpo foi visto como articulação do sujeito à opressão, também foi o seu meio de desarticulação nesse processo, visto que a “*différance*” resistiu se valendo, para isso, do seu único veículo social disponível, o corpo. Pois, como nos diz Sérgio Costa, “posicionar-se é, em alguma medida, performar-se, manifestar-se presente com o corpo e seus movimentos”³³.

Assim, sendo o corpo um signo ao qual se atribui significado, Neves nos apresenta, nessa primeira fotografia (Foto 17), uma foto antiga posta num formato que nos remete a uma carteira de identidade. Esse emblema cultural é rasurado pelo autor em sua forma.

para atestar o pertencimento do indivíduo ao corpo social [estabelecendo] uma relação intrínseca entre identificação fisionômica e identidade pessoal. [...] O que ele propõe, inscreve-se plenamente numa prática típica do século XIX: derivar da descrição de um corpo os sinais da identidade psicológica e do grupo social ao qual pertence o indivíduo. (FABRIS, Annateresa. Op. cit., 2004, p. 46, 43).

³² COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos*: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

³³ *Ibid.*, p.120.



Foto 17: Eustáquio Neves. Série Boa Aparência, Minas gerais, 2005.

Neves, conforme entendemos, ao intervir sucessivamente nesta imagem desconstrói esse signo “fixo” de identificação, estabelecendo novas conexões a partir da inscrição de textos e outras manipulações. O close no rosto traz a possibilidade de identificação desse sujeito. Mas qual identificação parece Neves buscar?

Abaixo dessa fotografia em 3x4, aparece inscrita a expressão *polegar direito* que, na nossa sociedade é, também, um recurso utilizado na identificação do indivíduo sem escolaridade. Sob esse signo supomos que Neves deseja falar de um sujeito excluído, visto que não pode ter acesso aos meios educacionais disponíveis. Ao mesmo tempo, também podemos chamar para esta leitura a referência que este signo nos evoca sobre a oralidade das culturas negras e a atribuição de uma dada inferioridade frente a uma sociedade letrada. Por esse viés, também apontamos que a influência negra foi pouco explorada na formação histórico-cultural do continente Sul Americano, principalmente, se considerarmos, segundo explica Lélia Gonzáles³⁴, que o véu ideológico do branqueamento ao usar classificações eurocêntricas como “cultura popular”, “folclore nacional” minimizaram a importância da sua contribuição.

Retomamos a imagem de Neves e vemos que outra informação lhe foi acrescentada: *dentes da frente*. A intervenção nos remete aos critérios de seleção social aplicados no passado, durante o período da escravidão. Para essas situações, usava-se como critério de escolha indivíduos que apresentavam um fenótipo mais próximo da raça branca, sendo indicados aqueles de pele mais clara, geralmente para trabalhar nos serviços domésticos da casa-grande. Sobre esses anúncios descreve Freyre: “vê-se através dos velhos anúncios de 1825, 1830, 35, 40, 50 a definida preferência pelos negros e negras altas e de formas atraentes – ‘bonitas de cara e corpo’ – e ‘com todos os dentes da frente’.”³⁵

A série nos suscita, portanto, uma discussão, a partir do auto-retrato do fotógrafo, sobre a questão da aparência fisionômica enquanto modelo de julgamento das qualidades humanas, e que trazem como resultado um retorno positivo ou negativo quando está em questão a inserção social. Tal inserção nos leva a interpretação de que o autor busca, na memória do passado escravista, a marca ainda presente na nossa sociedade, da seleção eugênica, quando os negros eram escolhidos pelos critérios da aparência física que indicavam uma aproximação com os traços e referências ao modelo do branco colonizador. Logo, era

³⁴ GONZÁLEZ, Lélia. *A categoria política-cultural de Amefricanidade*. In: Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 92/93; 69/82, jan-jun., 1988, p. 70.

³⁵ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, 50 ed. São Paulo: Global, 2005, p. 396.

comum verem-se negras vistosas assumirem o papel de donas de casa, servindo aos colonos que não tinham mulheres brancas, ou trabalhando nos serviços íntimos como os de amas e mucamas.

Desse modo, faz-se necessário pensar nessas questões, na atualidade, pois sabemos que o corpo negro foi, desde o período colonial, desejado como objeto pela sua força e dotes físicos, e vistos como um corpo apto para o trabalho. Para o homem negro, o serviço doméstico mais repugnante era carregar da casa colonial até as praias os barris com excrementos, conhecidos como tigres. Os mais degradados pela sua condição de escravos serviram como animais de tração e operários de enxada nas plantações de cana de açúcar e café, ou foram levados para a região mineira para a extração de ferro e ouro. Nesse contexto, podemos dizer que o indivíduo negro, no Brasil, enquanto sujeito colonial manteve-se ligado a esse sistema pela exploração do trabalho escravo.

Ao analisarmos o próximo contra-retrato (Foto 18), o que vemos é uma imagem ambígua. Usamos o termo ambíguo, pois, diante da fotografia, uma dúvida nos aparece, qual seja, se esse sujeito, virado de costas, como indica o quadro, tendo sobre sua imagem a sobreposição de textos teria como papel aludir a uma situação de invisibilidade social? Esclarecer essa questão não nos parece o único problema, já que a imagem nos fornece outros elementos para uma leitura. Por exemplo, novamente a imagem nos remete a uma alegoria contemporânea da carteira de identidade. Ao lado esquerdo do perfil desse homem, cujo rosto não conseguimos ver, visualizamos uma informação que remete à oficial quase apagada pelas inúmeras operações no laboratório, onde lemos: “Secretaria da Segurança Pública. Instituto de Identificação”. Nessa mesma composição, a expressão *polegar direito* se repete e sob ela aparece um texto de forma quase ilegível, mas no qual é possível ler alguns fragmentos como *a dezeito... fugio* o que nos faz associá-lo aos anúncios com a figura do Crioulo fugido (Anexo E), no período oitocentista. Esses anúncios, comuns no século XIX, se reportavam aos escravos desaparecidos e eram divulgados com o objetivo de recapturá-los. Era comum virem escritas as suas características, a aparência física, bem como a comunicação de certas aptidões: *sabe cozinhar, trabalha de encanador, e entende de plantações da roça, dounde é natural*, dado que facilitaria a identificação e possível captura. Por oposição as imagens visuais, conforme explica Mauad, “a descrição verbal do escravo imputa um papel ao negro e tipologiza seus atributos, criando uma representação que descaracteriza a pessoa e sua humanidade ao valorizar o seu caráter de mercadoria e de trabalho potencializado”³⁶.

³⁶ MAUAD, Ana Maria. Op.cit, [S.d], p.14.



Foto 18: Eustáquio Neves. Série Boa Aparência, Minas gerais, 2005.

A partir dessa breve descrição em que período colonial, século XIX e XX se entrelaçam, uma relação se impõe como leitura nesse momento, qual seja: a de que o negro e o afro-descendente continuam na atualidade sendo vistos através do estereótipo da aparência ocidentalizada, como seres tipificados e agrupados como um corpo da força e do trabalho, e assim, desconsiderados, portanto, em sua individualidade.

Diante da leitura que faço dessas primeiras imagens colhidas da série *Boa Aparência*, alguma palavra sobre o estereótipo se impõe como necessária, uma vez que, segundo Brookshaw³⁷ (1983), o estereótipo está enraizado no preconceito, fato que conduz para a afirmação do eu em contraposição a negação do outro. Assim, nos diz:

(...) estereótipos congelam a personalidade, apagam a individualidade, dotando o receptor com características que se adaptam ao ponto de vista *a priori* do percebedor em relação à classe social ou étnica, ou, ainda, à categoria sexual de sua vítima. O ser estereotipado é, assim, a corporificação física de um mito baseado imediatamente na visão que o percebedor tem do papel sócio-cultural de seu receptor e do seu próprio. (BROOKSHAW, 1983, p.10).

O preconceito contra o negro esteve a ele associado, antes mesmo deste ser escravizado, e foi muitas vezes explicado a partir da cor da sua pele. O negro, diz Brookshaw, “ tinha um defeito que para muitos serviu de justificativa para sua escravatura, e esse defeito era sua cor”³⁸. Uma explicação para essa elaboração conceitual a qual associa a cor da pele a símbolos maniqueístas de bondade/maldade, feiúra/beleza encontra sua justificativa na tradição bíblica vinculada à cultura européia e que busca nos significantes preto e branco a referência para a construção do seu imaginário simbólico. Brookshaw vai buscar em H.R Isaacs³⁹ essa confirmação:

Estes conceitos e usos de maldade preta e de bondade branca, de formosa brancura e feia negritude estão profundamente inseridos na bíblia, [...] estão atados em quase todas as fibras entrelaçadas de arte e literatura das quais nossa história se reveste. Foi da Bíblia que os europeus, em ambos os lados do Atlântico, retiraram suas explicações para a inferioridade dos negros, pela associação destes com descendentes da tribo de Ham, amaldiçoada por Noé. Se alguém ligar superstição a respeito de negritude com o ideal colonial de trazer a ‘luz da civilização’ para a ‘escuridão da ignorância e selvageria’, e, finalmente, com os efeitos degradantes de três séculos de escravidão negra, então poder-se-á entender por que o preconceito contra o homem negro está tão inculcado na cultura social branca como superstição relativa à negritude. Pode-se começar a entender, a partir daqui, por que o negro é um ser estereotipado desta maneira. (ISAACKS apud BROOKSHAW, 1983, p.12-13).

³⁷ BROKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Tradução Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

³⁸ Ibid, p. 12.

³⁹ ISAACS, H.R. *Blackness and Whiteness*. Apud. BROOKSHAW, David. Op. cit., 1983.

Posto isto, retomo o pensamento de Homi Bhabha sobre a repetição desses estereótipos pelo discurso colonial. Bhabha aponta a dependência de tal repetição como um aspecto importante na construção ideológica da alteridade. Para Bhabha, o estereótipo funcionaria como a principal estratégia discursiva nesse sistema, já que associa esses sujeitos a uma fórmula conhecida de identificação e que anseia ser repetida. O discurso do estereótipo é, assim, elaborado a partir de um contexto familiar onde todos reconhecem seus lugares, mas para se manter enquanto um discurso fixo exige dos envolvidos um processo contínuo de repetição⁴⁰.

Dessa maneira, o autor define, a partir daí, como modelo, o aparato de poder na construção de um discurso colonial que reconhece o sujeito do estereótipo porque estigmatiza e repudia a sua diferença racial, cultural e histórica. O objetivo desse discurso é, portanto, “apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução”⁴¹.

A intervenção de Bhabha nos interessa à medida que faz uma leitura do discurso colonial deslocando o maniqueísmo implícito nesse sistema e que prevê imagens positivas e negativas atribuídas respectivamente ao colonizador e ao colonizado, reconstruindo esse discurso a partir da sua ambivalência. O que essa leitura de Bhabha sugere é a reelaboração das fronteiras do discurso colonial para mostrar que o signo da diferença foi construído entre os limites da exploração, da rejeição e dos maus tratos, mas também sob forte admiração e desejo.⁴² Ou seja, “é precisamente esta função do estereótipo como fobia e fetiche que, segundo Fanon, diz Bhabha, ameaça o fechamento do esquema racial/epidérmico para o sujeito colonial e abre a estrada real à fantasia colonial”⁴³.

Lembremos que o sistema colonial mesmo repudiando a diferença e a colocando à margem, não conseguiu excluí-la da categoria de geradora de saber. Este, aqui identificado, como o “outro saber”, “um saber que é retido e fetichista e circula através do discurso colonial como aquela forma limitadora de alteridade que denominei estereótipo”⁴⁴, afirma Bhabha. Todavia, segundo ele, é Franz Fanon quem melhor define o fetichismo enquanto um *valor de saber*, quando este diz que “há uma procura pelo negro, o negro é uma demanda, não se pode

⁴⁰ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 105.

⁴¹ Ibid, p. 111.

⁴² Ibid, p.106.

⁴³ Ibid, p.114.

⁴⁴ Ibid, p. 120.

passar sem ele, ele é necessário, mas só depois de tornar-se palatável de uma determinada maneira”⁴⁵.

Na atualidade, embora a cultura negra tenha sido aceita como uma manifestação legítima do país, contraditoriamente, o que ainda se observa, é a existência da exclusão. Seja ela econômica, social, e/ou política ao afro-descendente, na mesma medida em que a sua imagem é visivelmente explorada como um modelo estereotipado da cordialidade e da sensualidade. Segundo Souza, após a década de 1970, diversos estudos têm enfatizado dados sobre as desigualdades raciais, os quais apontam que o racismo no Brasil foi teorizado e, também, praticado como um instrumento assimilacionista, onde a etnia negra teria visibilidade do ponto de vista cultural, e invisibilidade do ponto de vista socioeconômico⁴⁶.

O estereótipo, tal como descreve Bhabha, “é a cena de uma fantasia e defesa semelhantes”. Em outras palavras, ele nos diz que foi a recusa da diferença que produziu, a partir do discurso colonial, a figura de um sujeito desajustado. Desse modo, o estereótipo atuou na função de reproduzir esse discurso nas diversas situações históricas onde a questão étnica apresentou-se como elemento importante. Assim, mas do que uma falsa representação da diferença o estereótipo é uma representação fixa que ao negar o jogo da diferença constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais⁴⁷.

Mas, uma vez retomada a discussão sobre o estereótipo, à luz do pensamento dos autores aqui referidos, retornamos à análise que ora estamos fazendo da série *Boa Aparência*, nos voltando para uma nova fotomontagem, a qual foi também construída sobre o conceito da carteira de identidade (Foto 19). Nesse caso a fotografia está dividida em duas imagens distintas e referentes à parte anterior (frente) do documento de identidade, e outra ao seu verso. Toda a imagem faz menção ao registro oficial e para isso, Neves trabalha com esmero as molduras desenhadas sobre o papel tipo aquarela, fornecendo o acabamento que transforma a sua fotomontagem numa releitura similar desse documento. Ao mesmo tempo, Neves interfere nas imagens acrescentando novos elementos que desorganizam o formato original. Essas interferências possibilitam uma provocadora leitura sobre a sua função como elemento de identificação, uma vez que, no nosso entendimento, essa foi particularmente projetada tendo em vista o cidadão negro e a questão étnico-racial a ele direcionada.

⁴⁵ FANON, Frantz. In: BHABHA, Homi. Op. cit, 1998, p. 121.

⁴⁶ SOUZA, Florentina. Op. cit., 2005, p. 219.

⁴⁷ BHABHA, Homi. Op. cit, 1998, p. 117.



Foto 19: Eustáquio Neves. Série Boa Aparência, Minas gerais, 2005.

Dessa maneira, começamos a análise a partir da imagem que faz correspondência à frente da carteira. Nela identificamos uma figura que, o nosso imaginário interpreta como uma sutil evocação do navio negreiro, visto que este foi o veículo de desterritorialização dos africanos, e, ao mesmo tempo um meio que possibilitou a chegada e a permanência da cultura negra no Brasil.

A diáspora é vista também por Paul Gilroy⁴⁸ a partir dos navios que cruzaram o Atlântico como um elemento pulsante, vivo, que promoveu trocas e entrelaçamentos entre pontos distantes da imensidão marítima. Logo, os contatos possibilitados pelos encontros e desencontros dentro desses navios devem ser especulados para além da via comercial, visto que esses representaram muito mais do que um circuito econômico porque funcionaram, ainda, como unidades culturais e políticas. Dessa forma os navios oferecem meios para compreender como foram articuladas histórias descontínuas entre as diversas culturas e etnias negras em contato com outras culturas.

Figurando como veículos de mudança e desterritorialização e rompendo com a idéia de lugares e culturas fixas, esses navios, na leitura de Gilroy, apresentam-se como um importante veículo para discutir as construções identitárias dos negros na Inglaterra. Seu caráter transnacional, no entanto, como acrescenta Souza possibilita que sejam realizadas analogias com a situação dos negros no Brasil, fornecendo elementos para se entender como foram constituídas as identidades afro-brasileiras a partir de uma vida em movimento, negociações e trocas. A diáspora africana, segundo Souza, instituiu-se, pois,

como consequência do comércio internacional de seres humanos que forçou africanos de etnias, costumes e tradições religiosas diferentes a tecerem laços de união independentes das diferenças de procedência e de genealogia, laços que se fixam a partir de novos vínculos gerados pela situação diaspórica. Os povos forçados à dispersão constroem, em geral, uma identidade fundamentada na certeza da utilidade e da necessidade de negociar certos aspectos da cultura de origem como mecanismo para garantir a sobrevivência. (SOUZA, 2005, p.161).

Ao ver a representação do navio na imagem de Eustáquio Neves relacionada à questão da sua identidade, fez-me pensar, ou melhor, fez-me ampliar a idéia de identificação como uma metáfora para o entendimento da constituição das identidades na contemporaneidade. Nesse sentido, compreendida, como já foi dito, por algo móvel e que se constrói nos encontros da vida cultural. Se assim pensamos foi porque logo abaixo do ícone que lemos

⁴⁸ GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

como a figura do navio negreiro está posto o auto-retrato do fotógrafo e junto a este, em cor vermelha e caixa alta, a consoante N, indicativa de um símbolo de negação associado a esse sujeito.

No verso dessa alegórica carteira de identidade produzida por Neves (Foto 20), o espaço onde deveríamos ler a filiação paterna e materna, assim como o local e data de nascimento, somos novamente surpreendidos pela imagem que acima lemos como a do navio negreiro, associada, desta vez, aos anúncios que noticiavam a fuga dos escravos e que, repito, descreviam a sua aparência com as características físicas e aptidões do fugitivo. A substituição da informação sobre a filiação, por essas figuras e recortes, simbolicamente remetem ao processo de desterritorialização a que foram submetidos os negros, como já foi dito, no período da escravatura, ao mesmo tempo em que essas imagens, no seu conjunto, ou seja, frente e verso, insistem em questionar e nos falar sobre a discriminação simbolicamente sintetizada pela letra N: nega-se a diferença, nega-se a identidade étnico-racial e por consequência nega-se a cidadania. Assim, a cor da pele e as tradições histórico-culturais deixam de ser uma característica externa e passam a ser uma categoria de avaliação da condição humana.

A partir da interpretação desse último contra-retrato, torna-se necessário revisitar leituras que dizem respeito à discriminação racial, enquanto resultante de um discurso colonial historicamente construído e exaustivamente repetido e, por isso, tantas vezes debatido por alguns dos nossos mais importantes intelectuais. Tal reflexão mostra-se indispensável visto que são muitos os temas que estão direta ou indiretamente relacionados à raça, cor da pele e a etnia e que ainda provocam tensões na contemporaneidade.

Assim, voltemos à definição de racismo citada por Souza e elaborada pela UNESCO em documento de 1978 que a oficializa em termos como:

(...) toda teoria que destaque a superioridade ou inferioridade intrínseca de grupos raciais ou étnicos que dê a uns o direito de dominar ou eliminar os outros, inferiores presumidos, ou fundando julgamentos de valor sobre uma diferença racial . (SOUZA, 2005, p. 47).

Conforme relato de Souza, a primeira manifestação de racismo no Brasil, contra os negros, ocorreu de fato com a implantação do regime escravista, que via esses sujeitos como selvagens e prontos para serem escravizados⁴⁹.

⁴⁹ SOUZA, Florentina. Op. cit, 2005, p. 48.



Foto 20: Eustáquio Neves. Série Boa Aparência, Minas gerais, 2005.

Após a abolição, apesar dos negros já terem sido devidamente reconhecidos como seres humanos, ainda prevalecia a idéia de um sujeito inferiorizado. Dessa forma, tanto a abolição (1888) no Brasil quanto a Proclamação da República (1889), aliados ao crescimento da industrialização e urbanização das cidades não trouxeram benefícios para o negro e seus descendentes. Ao contrário, o fim do regime escravista permitiu a abertura do mercado de trabalho ao imigrante branco que passou a substituí-lo como mão de obra. A escolha por esse tipo de operário deixava explícito o desejo de afastar o antigo escravo da paisagem social. “O imigrante branco deveria ser, assim, uma espécie de apagamento do lado negro da história do trabalho no Brasil”, explica Muniz Sodré⁵⁰.

Nessa mesma época, a elite intelectual brasileira dava início ao processo de reelaboração e reconstrução da identidade nacional. No centro da discussão a dificuldade estava em se construir um “ideal” de nação, onde a grande parcela de sua população era composta por ex-escravos. A questão que se impunha era a seguinte: como fazer a passagem da condição de mercadoria, como foi considerado o escravo no período colonial, para a condição de cidadão partícipe da nação? Pois, como afirma Souza, os ex-escravos foram excluídos, não somente, por terem ocupado à posição de escravos, mas, inclusive pelo discurso cientificista que os tratava como indivíduos inferiorizados e incapazes de desempenhar as atividades de uma nação, desejosa em construir a sua identidade nacional, por serem considerados responsáveis pelo atraso civilizatório em relação às nações européias.⁵¹

Desse modo, alguns intelectuais defenderam a mestiçagem como um meio de embranquecimento social. Essa mestiçagem constituiu não apenas uma realidade, mas uma ideologia na qual sexo e raça tiveram papéis centrais. Considerando as reflexões postas por Kabengele Munanga⁵² poderíamos afirmar então que o conceito de mestiçagem estivesse ele associado a um modelo biológico ou atrelado às características culturais levou a sociedade brasileira a desejar compreender-se como unirracial e unicultural. Esse tipo de pensamento negou as diferenças culturais e raciais e a herança dessas primeiras elaborações, realizadas pelos autores da época, são também responsáveis pela formação de uma identidade negra e mestiça fundada em estereótipos inferiorizantes.

Ao longo da história, muitos foram os estudiosos que minimizaram o problema racial subordinando-o a categoria de classe social. A condição econômica foi, e, de certo modo,

⁵⁰ SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis, 1988, p. 117. (Coleção Negros em libertação).

⁵¹ SOUZA, Florentina. Op. cit, 2005, p. 48.

⁵² MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 97.

permanece como a “melhor” justificativa elaborada pelos cientistas sociais sobre o problema da discriminação quando entram em questão as características fenotípicas dos sujeitos. Esses argumentos relativos à classe social colaboram com a idéia brasileira de uma democracia racial, fazendo-nos crer que não se trata de problemas raciais e sim econômicos.

Segundo explicação de Octavio Ianni⁵³ a questão racial associada à categoria de classe desenvolveu-se, após a abolição, a partir da configuração econômica e social que, com o fim da escravidão, possibilitou o surgimento desse tipo de sociedade. É nesse contexto que Ianni nos explica o sentimento fundamental da ideologia racial branco dominante,

[...] em cuja mente a cor é uma abstração reificada, definindo a totalidade da pessoa à qual é atribuída. À medida que se organiza a concepção social de *negro e mulato*, como pertencentes à camada assalariada, redefinem-se reciprocamente negros, mulatos e brancos, criando-se em consequência as condições ideológicas do comportamento social específico da sociedade de classes. (IANNI, 2004, p.321).

Assim, foi nesse momento de constituição das sociedades de classes que houve uma necessidade de reconstituição da ordem social. Na estrutura capitalista, é sabido que a representação da sociedade global é construída a partir dos interesses da classe dominante, todavia, essa representação da sociedade global é permeada por sujeitos divididos em raças, sexos, religiões, origens nacionais, tornando complexas as hierarquizações sociais. É, nesse contexto, que a ideologia racial funcionou/função como um mecanismo de identificação individual e coletiva, tornando os homens estranhos entre si.

Como foi dito, muitos foram os intelectuais que, tal como o fez Octavio Ianni, discutiram a questão racial negra, tratando-a como um problema vinculado a uma situação complexa explicável a partir do conflito social, político e intraclasses. O assunto, contudo, voltou à tona, com as críticas de Carlos Alfredo Halsenblag (1979), quando no livro *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*, referiu-se a mobilidade social dos negros ao apontar que esta é prejudicada independente da sua origem de classe. Halsenblag foi um dos primeiros a discutir o mito da democracia racial. Para ele, esta democracia racial tão apregoada é algo que não só mascara a realidade, como, também, funciona como um mecanismo de manutenção da discriminação e das desigualdades. E acrescenta que o “o mito da democracia racial brasileira é indubitavelmente o símbolo integrador mais poderoso criado

⁵³ IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

para desmobilizar os negros e para legitimar as desigualdades raciais vigentes desde o fim da escravidão”⁵⁴.

Nessa reflexão destacamos ainda as ponderações sobre a questão racial postas por João Baptista Borges, quando distingue o preconceito enquanto gerador da discriminação e da segregação, e, dessa forma, esclarece que “a discriminação é o processo de marginalização social e cultural imposta ao homem ou ao grupo ‘diferente’. A segregação, por sua vez, conduz ao isolamento, inclusive geográfico, do grupo, preconceituado ou discriminado”⁵⁵.

Numa breve comparação com os EUA, onde o preconceito está diretamente relacionado com a ancestralidade do sujeito, segregando-se os indivíduos negros dos brancos, podemos perceber em relação ao Brasil, que diferente da América do Norte, vítima do preconceito de origem, nós, brasileiros, sofremos com o preconceito de marca. Isto porque não questionamos a nossa ancestralidade, mas, sim, os nossos traços físicos, as marcas que definem a nossa aparência. Esta, sim, é determinante na discriminação racial e no nosso modo, ainda que velado, de praticar a segregação entre negros e brancos. É nesse sentido que podemos falar das especificidades do racismo brasileiro que tem seu fundamento maior baseado na cor da pele. Esse fato nos diz Souza, explica porque muitos sujeitos “quando podem deixar de ser vistos ou definidos como negros o fazem como forma de minimizar a intensidade desta discriminação”⁵⁶.

No Brasil, contudo, a distinção desses supostos indivíduos diferentes não aconteceu como em outras partes do mundo, como relata Muniz Sodré ao falar sobre passagem da obra de Gilberto Freire: “é pela presença de impulsos de proximidade nas relações entre claros e escuros que o Brasil tornou-se conhecido no exterior como uma espécie de *laboratório de mistura racial*”⁵⁷.

Sabemos que essa *mistura racial* interessava aos colonizadores que não dispunham de um contingente populacional suficiente e forte para a colonização do Brasil. Isto significa dizer que a aproximação a que se referiu Freyre não aboliu a *distância ontológica entre o Mesmo e o Outro*, pois, o Brasil, no momento de sua colonização foi palco de um “estupro” racial com fins de concretizar tal projeto, ou seja, o do colonialismo Português.

Sobre a inter-relação racial acontecida em terras brasileiras, nos diz Munanga:

⁵⁴ HASENBALG, Carlos. In: FRY, Peter. *Ciência social e política ‘racial’ no Brasil*. Revista USP/Universidade de São Paulo. N.1 (mar/mai.1989) São Paulo, SP: USP, CCS, 1989, p. 183.

⁵⁵ PEREIRA, João Baptista. B. *A questão racial brasileira vista por três professores*. Revista USP/Universidade de São Paulo. N.1 (mar/mai.1989) São Paulo, SP: USP, CCS, 1989, p. 175.

⁵⁶ SOUZA, Florentina. Op. cit., 2005, p. 215.

⁵⁷ SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 262.

(...) o Brasil escravocrata [segundo Abdias] herdou de Portugal a sua estrutura patriarcal de família, cujo preço foi pago pela mulher negra. O desequilíbrio demográfico entre sexos durante a escravidão, na proporção de uma mulher para cinco homens, conjugado com a relação assimétrica entre escravos e senhores, levou os últimos a um monopólio sexual das poucas mulheres existentes [...] Abdias considera absurdo [ainda] apresentar o mulato que, na sua origem, é fruto desse covarde cruzamento de sangue como prova de abertura e saúde das relações raciais no Brasil. (MUNANGA, 2004, p.98).

Embora, os intelectuais do século XIX, no esforço para construir a nossa identidade como nação, tenham atribuído ao negro e ao mulato uma posição reconhecidamente importante na construção da identidade cultural do país, sabe-se, todavia, que a cultura negra impôs-se pela resistência e não de maneira harmônica, visto que os negros não tiveram igualdade de lugar na história social brasileira. A cor branca nos diz Muniz Sodré “extrai a sua hegemonia do fato de deixar presente na realidade inteira do indivíduo – seja ele rico ou pobre – a possibilidade de exercício de uma dominação, já que as identidades constroem-se no interior de relações de poder assimétricas”⁵⁸.

Posto isto, e na direção do pensamento de Souza sobre a leitura que esta autora faz de Foucault, é possível analisar o contra-retrato de Eustáquio Neves como um discurso de resistência, ou seja, um contra-discurso. Principalmente, se consideramos que “o discurso é um meio de instauração do poder”, e os discursos de representação do outro implicam a exposição dessa supremacia. O que lemos nas fotomontagens de Neves é uma ruptura com este discurso, criando, como consequência, o que estamos chamando de contra-discurso o qual, assim entendemos, em contato com o seu receptor ou os diversos leitores de sua obra, seria capaz de intervir nesse sistema de poder⁵⁹. Desse modo, tanto a série *Boa Aparência* quanto a série *Máscara de Punição* podem ser interpretadas pela fala do corpo como um *lócus* de desconstrução de um discurso de representação para, assim, propor uma discussão sobre as imagens inferiorizantes instituídas e repetidas pela sociedade brasileira. Nesse sentido, o contra-retrato de Neves pode ser lido, também, à luz do conceito de estereótipo como *sutura* que nos é trazido por Homi Bhabha. No momento em que trata Bhabha o reconhecimento e a recusa da diferença como algo que pode sempre ser perturbado pela sua re-apresentação ou construção⁶⁰. Entender o contra-discurso de Neves é, desse modo, refazer o caminho reflexivo aqui desenvolvido por Bhabha, pois, ao falar sobre a discriminação, o fotógrafo não o faz assumindo a postura que é reconhecida pela fixidez do discurso do estereótipo, mas, ao

⁵⁸ SODRE, Muniz. Op. cit, 1999, p. 263.

⁵⁹ SOUZA, Florentina. Op. cit, 2005, p. 57.

⁶⁰ BHABHA, Homi. Op. cit, 1998, p. 125.

contrário, Eustáquio rasura esse discurso reapresentando-o de maneira inquietante e desestabilizadora.

Embora as fotografias construídas de Neves não possam tecnicamente ser comparadas aos retratos oitocentistas, o que nos chama a atenção e sugere uma leitura é o fato do autor recortar um ícone social de representação para desconstruí-lo em seguida. Assim, ao alterar os sistemas tradicionais de representação, inventa uma nova forma de fazê-lo e, ao seguir esse outro caminho, Neves o constrói para tratar desse passado, século XIX, sob o prisma da identificação, traçando um paralelo visual com as práticas relacionadas ao negro no período, para, simbolicamente, falar do preconceito e da discriminação étnico-racial na contemporaneidade. É por essa forma ainda que o fotógrafo reivindica no seu processo criativo um espaço para a voz negra, ao tematizar situações que se refletem na vida social do afro-brasileiro. Por outro lado, a rasura do ponto de vista da construção da fotomontagem, provoca uma reflexão sob antigas fórmulas forjadas pela nossa história e seus modelos de representação do sujeito negro.

Paradoxalmente, na contemporaneidade, o pensamento e o conhecimento construído pelo mundo ocidental branco e hegemônico continuam responsáveis pela elaboração da inferioridade do outro, do diferente por não pertencer a esse símbolo de poder que ainda detém a superioridade política, econômica, e, conseqüentemente cultural.

Assim, a reprodução dos estereótipos permanece sendo representada nos programas de televisão, que fazem uma livre associação do negro com o sujeito subserviente e nos anúncios de empregos dos jornais que exigem *boa aparência*. A esse fato soma-se que a escola não está preparada pedagogicamente para lidar com a diferença, seja de que tipo for, colaborando para a formação de um sujeito fragilizado na sua auto-estima. Deve-se acrescentar, também, que a “reserva de mercado” ainda prevê para boa parte dos afro-descendentes os empregos considerados informais. Tudo isto, conforme argumenta Souza promove a invisibilidade do negro em setores importantes da sociedade contribuindo para a construção negativa de sua auto-imagem.

Por esse recorte é possível compreender a adesão popular ao mito da democracia racial brasileira. O que explica o porquê de muitos afro-brasileiros deixarem de assumir a sua identidade étnica, por isso, busca, no aludido “embranquecimento social”, um artifício de “aceitação”, sendo inúmeros os mecanismos de fuga adotados para escapar da discriminação racial, como, por exemplo, a não circulação nos ambientes onde são predominantes os modos de viver do indivíduo branco, sujeito este que ainda articula o seu discurso pela via da superioridade racial. Dessa maneira, os afro-descendentes, envolvidos nessas teias sociais,

tornam-se vítimas do seu olhar e do olhar do outro que o aprisiona como colocou Fanon: “o branco é escravo da sua brancura; o negro da sua negrura”⁶¹.

É indispensável destacar, também, que o título *Boa Aparência*, dado pelo fotógrafo a essa série funciona também como significante, influenciando a leitura dessas imagens, mas não as determinando. A plasticidade da fotografia de Neves demanda um maior fluxo imaginativo para compreensão da imagem, de modo que, o título fornece um possível caminho para a leitura, mas não a encerra em um rótulo pré-estabelecido.

A partir dessa análise, uma conexão pode ser elaborada entre as duas séries, *Máscaras de Punição* e *Boa Aparência*, visto que Neves deixa à nossa interpretação a possibilidade de aludir que, contemporaneamente, a máscara, ou melhor, a sua marca no rosto de sua mãe, simboliza a permanência de modos ainda punitivos, estes relacionados a questões sociais que escondem em termos como a *boa aparência* exigida nos velhos e novos anúncios de convocação para o mercado de trabalho, a intensidade da discriminação racial ainda aplicada e praticada no cotidiano.

Negras-grafias: herança e resistência na rede dispórica.

Malgrada as estratégias de desculturação [...] a desintegração de seus sistemas sociais, familiares e econômicos os africanos e os seus descendentes souberam fazer reviver suas culturas de origem, graças às iniciativas que tomaram, às negociações que impuseram ou puderam arrancar aos seus senhores ou aos demais membros da sociedade colonial. Eles souberam, ainda assimilar, interpretando e recriando, certas práticas de outras culturas com as quais estiveram em contato. (Mary Del Priore, 2006)⁶².

A narrativa sobre a escravidão negra foi contada a partir do *locus* de sociedades diversas e em períodos distintos. Os portugueses, por exemplo, dominaram o comércio com a costa africana entre o século XV e o XVII, quando as transações entre comerciantes europeus e africanos foram incrementadas rompendo com os monopólios reais. Esse comércio determinado por uma longa jornada e intenso sofrimento foi altamente lucrativo para os europeus, e não somente para esses; os chefes africanos envolvidos nos negócios foram, também, beneficiados em seus poderes políticos, já que para essas sociedades a escravidão era

⁶¹ FANON, Trantz. Op. cit., 1983, p. 11.

⁶² PRIORE, Mary. In: PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia*. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2006, prefácio, p.20.

a principal forma de riqueza⁶³. Assim, pode-se dizer que antes mesmo dos europeus invadirem o continente africano, dando início a uma das maiores explorações da mão de obra escrava, esse tipo de comércio já fazia parte dessas sociedades de maneira sólida, garantindo uma posição de poder e prestígio para os envolvidos.

Embora tenha sido privilegiado o tráfico de escravos pelo Atlântico, o que a história comprova é que o comércio externo só foi possível pela existência e conseqüente consolidação das vendas de escravos já realizadas internamente. Manolo Florentino⁶⁴, estudioso do assunto, explica que tal evidência é justificada pelo sistema de linhagem aos quais os africanos estavam ligados. Dessa maneira, os que não mantinham nenhum laço de parentesco com essas linhagens eram transformados em escravos e por essa condição negociados. Os indivíduos deixavam de pertencer à linhagem por motivos de expulsão como nos casos de adultério e dívidas ou durante a captura em guerras ou vendas em troca de alimentos.

Foi nessa perspectiva que o comércio de escravos foi favorecido. Contudo, é necessário esclarecer que tal articulação se configurou de maneira completamente oposta ao tipo de transação escravista ocorrida através do Atlântico, visto que as relações entre os chefes tribais e os escravos não se pautavam pela exploração máxima do trabalho e pela imobilidade social.

Situamos, como ponto de partida, então, a conexão entre o Mediterrâneo e o Atlântico a qual foi motivada pelo desejo dos povos do Ocidente em conquistar e desbravar um mundo ainda desconhecido. Nesse contexto, pode-se afirmar que as viagens em busca de expansão territorial permitiram o estabelecimento de um novo circuito comercial que lançou como sugere Mignolo, “as fundações tanto da modernidade como da colonialidade”⁶⁵, sendo a diferença colonial determinada pelo domínio ou não da escrita alfabética. Foi dentro dessa lógica hierárquica de civilização que o imaginário sobre o Atlântico foi construído em pleno século XV e XVI. Nesse contexto, o negro foi visto como um sujeito inferior por não corresponder à visão de mundo construída pelo Ocidente, sendo considerado, portanto, selvagem e primitivo.

Na configuração desse novo comércio mundial, localizamos o Caribe como o primeiro lugar de desembarque dos escravos rumo ao Novo Mundo pela travessia do Atlântico. Lá

⁶³ SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2002.

⁶⁴ FLORENTINO, Manolo. Em costas negras. In: SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2002, p. 116 e 117.

⁶⁵ MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*; Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.81.

negros de diversas linhagens e línguas distintas dividiam os espaços sujos dos navios, afastados de sua cultura, dos seus laços de parentesco e de sua língua. Glissant,⁶⁶ ao examinar as formas históricas de povoamento, nos afirma que:

[...] os povos migrantes da Europa chegam com suas canções, suas tradições de família, seus instrumentos, a imagens de seus deuses etc, os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana [...] (GLISSANT, 2005, p. 19).

Podemos dizer que esses deslocamentos remetem a uma memória negativa no imaginário dos afro-brasileiros, visto que, foi pela via da desterritorialização, que a ordem africana foi rompida e submetida ao contato com novas culturas, no continente americano. Nesse contexto, diante da negação de sua ordem de mundo, os negros, nos diz Edimilson Pereira⁶⁷, “experimentaram cadeias simultâneas de desordem” e cita:

[...] a lingüística (ao se verem fora de sua ambiência idiomática e lançados em outra, desconhecendo a língua do colonizador e de outros escravos, pertencentes a grupos distintos, com quem tomavam contato nos entrepostos do tráfico ou nos locais de trabalho); a estética (ao notarem que seus corpos, gostos e modos de procedimento eram detratados e submetidos a avaliação de acordo com os paradigmas brancos, europeizados); a religiosa (ao constatarem que seus deuses e suas cosmogonias eram transformados em demônios e superstições pela espada de fé do catolicismo); a moral (ao depararem com um sistema jurídico que os desqualificava como seres humanos, identificando-os como transgressores e criminosos em potencial); a cultural (ao se darem conta de que seus valores e comportamentos eram considerados bárbaros por não corresponderem aos padrões da cultura eurocentrista); a afetiva (ao se defrontarem com a perda da liberdade, a fragmentação dos núcleos familiares, a morte e a tortura de companheiros e conhecidos) (PEREIRA, 2002, p. 48).

Essa desordem foi responsável, na nossa história, pelo suicídio de muitos escravos e pela construção de uma identidade desconfortável para alguns negros. Todavia, é paradoxal pensarmos que esses contatos forçados provocados pelas “viagens” constituíram-se também um ponto positivo para uma dialética que permitiu aos africanos e descendentes uma

⁶⁶ GLISSANT, Édouard. *Introdução à uma poética da diversidade*; tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

⁶⁷ PEREIRA, Edimilson Almeida de. Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil. In: FONSECA, Maria Nazareth (Org). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza: Puc Minas, 2002.

comunicação entre as suas culturas e outras culturas em contato, o que assegurou às Américas a construção de uma ordem social complexa⁶⁸. Pois, o mesmo navio que serviu como veículo de desterritorialização cultural, pode ser compreendido, como um signo que, pela sua dinâmica interna, possibilitou a interconexão entre culturas díspares levadas pelo embalo das águas do Atlântico. Águas de um mar que, seguindo a rota de Glissant, difrata levando a uma efervescência da diversidade. Um mar que “não é apenas de trânsito e de passagens, mas é também um mar de encontros e de implicações”⁶⁹.

A partir da compreensão da diáspora, sob essa perspectiva, questões essencialistas, como unidade racial e cultural, deixam de ser percebidas como blocos homogêneos no histórico-cultural que associa o pertencimento dos povos à rígida idéia de uma nacionalidade.

Seguir o modelo do Atlântico Sul Negro construído por Paul Gilroy, assim como acionar as contribuições dadas por Glissant faz-se necessário a esta reflexão pela pertinência com que os dois autores fornecem os elementos para a compreensão de como foram esculpidas as esculturas identitárias negras; suas formas de pertencimento e resistência, aliadas à idéia de uma dupla consciência proporcionada pelos *rastros/resíduos* da memória, reelaborados pelas experiências e encontros vividos dentro dos navios.

Esses encontros permitiram que as culturas negras constituídas nas Américas representassem o cruzamento de memórias africanas diversas com outros códigos culturais com eles confrontados, visto que “as culturas negras [nesses locais] constituíram-se como lugares de encruzilhadas⁷⁰, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidades, origens e disseminações”⁷¹. Assim, os africanos que cruzaram o Atlântico não tingiram somente de preto as Américas, pois nos corpos pigmentados pela cor negra estavam impregnadas as suas divindades, sua diversidade lingüística, étnica, artística e religiosa.

É de Leda Martins, por exemplo, a reflexão sobre a cultura negra no Brasil e nos Estados Unidos onde testemunha que essa cultura se configurou “por meio de uma persistente teatralidade, dramatizando, em variadas formas e atividades, a experiência do negro nas Américas”⁷². Falar, portanto, dessa teatralidade é, de certo modo, falar do corpo negro inscrito como o próprio meio ou recurso em si disponível para (re)escrever a sua história e reatualizar

⁶⁸ PEREIRA, Edimilson Almeida de. Op. Cit, 2002, p.48.

⁶⁹ GLISSANT, Édouard. Op. cit, 2005, p.17.

⁷⁰ A palavra encruzilhada é aqui entendida pela autora Leda Martins como um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes bantos. (MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva: Belo Horizonte: Mazza edições, 1997, p.28).

⁷¹ MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*, 1997, p. 25.

⁷² MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*, 1995, p.14.

as suas memórias, pois, como enfatizou Hall, “as culturas negras têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi o único capital cultural que tínhamos”⁷³

O corpo, enquanto *tela de representação*, tomando mais uma vez a expressão de Hall, é performático e vem, através da história, expressando nas diversas formas e significados dessa cultura, seus ritos e mitos, seus códigos e signos, enfim, a marca que constitui a sua diferença. Essa diferença tem como característica principal o que Dubois chamou de *double voice* ou dupla voz, confirma Martins. Tal duplicidade reflete-se

[...] não apenas na formulação de sentido, mas também na elaboração de formas discursivas e comportamentais de dupla referência, que estabeleceram, em diferentes níveis, um diálogo intertextual e intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais”. (MARTINS, 1995, p. 54).

Essa dupla relação ou dupla voz pode ser aqui explicada pela experiência diaspórica, que permitiu ao sujeito desterritorializado e submetido ao contato com uma nova cultura, negociar seus elementos culturais sem se deixar assimilar pela cultura hegemônica. Na fala de Sodré⁷⁴, o sincretismo ou a idéia de uma dupla referência ganha significado a partir do conceito do *jogo*, o qual não deve ser reduzido à compreensão de pura atividade lúdica, mas como uma relativização das verdades metafísicas, abrindo-se assim, um espaço para a realidade dos mitos. Nas culturas *Arké* (sem origem e sem destinos coletivos) o jogo ocupa o lugar principal.

Nesse contexto, os signos da *performance* teatral do negro, principalmente no Brasil estiveram presentes nos cultos e rituais religiosos de origem africana, principais elementos do jogo negro, fonte de saberes nos espaços gerados pelos movimentos e cânticos. Somam-se aos cultos e rituais as festas e os carnavais, assim como as riquíssimas expressões orais e musicais, como o samba, o jazz, o blues e as formas e gestos corporais, como as danças e a capoeira.

Essas manifestações africanas ganharam voz e expressão comunicacional a partir de sua própria oralidade, dado que corresponde a sua principal característica, enquanto civilização. A dupla referência fez-se, portanto, presente nos rituais religiosos que através dos seus cultos, ritos, performances e gestos teceram, nos espaços abertos pelo branco, o *ethos* africano, restabelecendo a crença em um sentimento de pertencimento. Foi, então, na aparente devoção aos santos católicos que o negro em diáspora pôde ressignificar a cultura religiosa

⁷³ HALL, Stuart. Op. Cit., 2003, p.342.

⁷⁴ SODRÉ, Muniz. Op. cit., 1988, p.115.

imprimindo um valor ambíguo ao culto. Em outras palavras, através da oração cristã, os signos africanos foram reatualizados, permitindo-se uma recriação dos laços de solidariedade entre as comunidades afro-brasileiras. Dessa maneira, as contas desse ‘rosário dos pretos’ mesclaram a tradição africana e tradição ocidental branca, como nos conta Souza:

As contas mágicas do rosário misto permitirão a circulação de energias diversas pelo corpo dos fiéis, possibilitarão um longo percurso passado a dentro, ativando memórias e lembranças distantes e recentes – traços cujas marcas evocam desde os *longínquos batuques* festivos e/ou sacros que se estendem pela madrugada, nos quais os Orixás faziam do corpo dos fiéis, instrumento, para aconselhar, contar histórias, desvendar intrincados segredos. (SOUZA, 2005, p, 170 e 171)

A resistência também esteve presente nos cânticos, conhecidos como *Spirituals*, entoados pelos antigos escravos. Nessas músicas, que, em muitas ocasiões, serviram tanto como cânticos de libertação quanto de preservação cultural, o *jogo*, enquanto dupla referência esteve presente através dos disfarces que remetiam a um ritual cristão, mas que na realidade traziam como mensagem o sofrimento dos negros e o desejo pela liberdade. Assim, pela música, o negro cantou/canta a sua dor, evocou/evoca suas histórias, restabelecendo constantemente seus laços. Pela dança, outra forma de expressão, os negros reatualizaram antigos saberes que teriam sido perdidos durante o processo de desterritorialização. Foi a partir desse fluxo contínuo de expressão que os negros em diáspora puderam retomar um discurso identitário afirmativo.

No Brasil, o carnaval é destacado por Florentina Souza⁷⁵ como uma manifestação popular importante por ter favorecido os laços com as culturas africanas – seus *lundus*, sua referência à organização totêmica e suas lavagens. Sobre essa integração, Souza nos fala da presença negra na cidade, citando Luís Viana, no livro *O negro na Bahia*, que agora retomamos:

A Bahia encher-se de pretos e forros, que, de mistura com os escravos, assustavam a cidade com seus cânticos e as suas festas.

Na vida da cidade o negro mais facilmente se integrava no ambiente novo em que teria de viver. Bastava a maior aglomeração de negros para facilitar-lhe a integração social, ensinando-lhe costumes a que teria de se adaptar. (...) Sambas, batucadas, cacumbis, reis congos, festas totêmicas, de tudo se encontra nas vielas da Bahia. (VIANNA FILHO, apud SOUZA, 2002, p. 87).

⁷⁵ SOUZA, Florentina. Discursos identitários afro-brasileiros: o Ilê-Aiyê. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza: Puc/Minas, 2002.

Então, é possível ler no *jogo* vivenciado pelos que usaram a música e a dança, como um veículo de transmissão de saberes, uma crença em uma nova identidade que assim pôde ser forjada por esse grupo negro. Foi através do corpo que esse indivíduo vivenciou papéis sociais distintos da condição de escravo. Nesse sentido, tanto a música quanto à dança praticadas nas festas e rituais religiosos foram transformadores, porque deslocaram o indivíduo negro da simples posição de coadjuvante para o lugar de sujeito enunciativo. Dessa forma podemos dizer que tanto para os negros quanto para os seus descendentes tocar música foi “um meio de afirmação pessoal, graças ao qual o descendente de escravo deixava de sentir-se objeto da ação para converter-se em agente do mundo”⁷⁶.

Se a exclusão da escrita representou para o Ocidente a “selvageria africana”, ao negro coube reinscrever a sua história na sociedade global, a partir das diversas formas de teatralidade e jogos de socialização, favorecendo a (re)construção de discursos identitários positivos para esse sujeito. É dessa forma que essa reflexão se introduz como marco identitário do discurso de representação étnica (re)elaborado pelos afro-brasileiros que compuseram e, ainda hoje, compõem a Comunidade Negra de Arturos.

Dessa maneira, conhecer a Comunidade Negra de Arturos em Contagem, Minas Gerais, é, de certo modo, percorrer a memória imaginária da rota realizada por esse migrante forçado, que recompôs através de *rastros/resíduos*, “uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos”⁷⁷. Nesse sentido, a rede diaspórica vivenciada nos mares do Atlântico negro permitiu mais do que o trauma da dispersão, a possibilidade de elaboração de identidades complexas, abertas, móveis favorecidas pelas trocas interculturais.

A história da comunidade dos Arturos está relacionada ao período colonial, responsável pelos anos de escravidão, no Estado de Minas Gerais, como também, está vinculada à crença no sentimento de pertença que permanece na comunidade. Esse sentimento garantiu ao negro, quando oprimido e humilhado no passado, resistir culturalmente à exploração estrangeira, mantendo viva sua representação simbólica, seu ritual religioso, e sua ligação com a África.

Os Arturos têm sua origem ligada ao filho de escravos, Arthur Camilo Silvério⁷⁸ (1885 – 1956) cujo nome representa a filiação ancestral dada aos seus descendentes: “filhos, netos e

⁷⁶ SODRÉ, Muniz. Op. cit., 1988, p. 144.

⁷⁷ GLISSANT, Édouard. Op. cit., 2005, p. 19.

⁷⁸ Quando Arthur nasceu em 1855, já havia o benefício do Ventre Livre, contudo, o mesmo escolheu viver com o seu padrinho prestando serviços em troca de comida. Os maus tratos e a violência fizeram parte de sua vida. Mesmo sendo liberto, Arthur precisou fugir casando-se com Carmelinda Maria da Silva com quem passou a viver na fazenda Macuco, perto da cidade de Esmeraldas. Dessa união nasceram onze filhos, todos ligados pela fé em Nossa Senhora do Rosário. Na década de 40 do século XX, Arthur decidiu retornar a cidade de Contagem, aonde veio a falecer aos 101 anos de idade. Nessa época a comunidade era essencialmente rural. Hoje, muitos dos seus integrantes trabalham no setor industrial, na construção civil e

bisnetos de Arthur são hoje Arturos, família mantida e alimentada pela raiz inicial” e a fé em Nossa Senhora do Rosário. Essa comunidade, remanescente de quilombo, constitui-se num dos mais importantes símbolos de resistência negra.

A expressão religiosa do Reinado de Nossa Senhora ou Congado, como também é conhecida, se estabeleceu como já foi dito, no interior do sistema escravista brasileiro, a partir dos contatos culturais impostos pelos povos dominadores com as culturas africanas em movimento. Historicamente, pode-se dizer que “o catolicismo de Portugal forneceu os elementos europeus da devoção à Senhora do Rosário, a Igreja no Brasil reforçou essa crença, enquanto os negros, de posse desses ingredientes, deram forma ao culto e à festa”⁷⁹. Foi, ainda, durante o processo de catequização e cristianização, no século XVIII, que a Igreja propagou o culto aos santos negros como São Benedito, Santa Efigênia e São Elesbão. Dessa forma, “A festa incorporou elementos [culturais] em uma nova formação [...], na qual símbolos [ocidentais] ganharam novos sentidos”⁸⁰.

Nesse período a organização social da Capitania de Minas Gerais era dividida em diversos grupos étnicos e de classe, todos intimamente relacionados a Irmandades específicas de onde se originavam as comunidades. A de Nossa Senhora do Rosário, por exemplo, congregou especialmente os escravos e forros, seguidores fiéis dos santos negros. A essas Irmandades era permitida a inclusão de rituais africanos, dentre eles a coroação de reis e rainhas. Essa “generosidade” era, então, usada como meio de submissão do africano e de controle da ordem nas senzalas. Contraditoriamente, a manutenção da ordem por meio dos cultos possibilitou que os escravos pudessem manter vivos certos elementos dos seus rituais. Essa cosmologia, interpela Muniz Sodré, é, portanto, propiciada pelo *jogo* do culto.

Os rituais do congado vêm, assim, reelaborando e reatualizando saberes africanos ao longo do tempo, a partir da religiosidade presente no culto aos antepassados, com suas especificidades e modos particulares de devoção que têm nas músicas e nas danças seus meios de expressar uma fé, que também é católica. A permanência dessa formação simbólica em terras brasileiras configura-se como uma forma de manter viva, através dos seus rituais, fragmentos da nossa história ligados ao período de escravidão. As trocas culturais ocorridas no início da colonização quando foi imposto aos negros em diáspora o contato entre as suas culturas e as dos povos dominadores, ainda reverberam no contexto sociocultural atual. Em especial, porque ainda estão presentes, nos diz Lucas, “as tensões e negociações entre as

nos serviços públicos. (Cf. LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 51, 52.

⁷⁹ LUCAS, Glaura. Op.cit, 2002, p. 44.

⁸⁰ SOUZA, Marina de Mello e. Op. cit., 2002, p. 18

cerimônias do Congado e a Igreja Católica, como também entre o microcosmo social do Congado e a sociedade envolvente.”⁸¹

Nesse contexto, a leitura das imagens visuais da série intitulada *Arturos* (1994) do fotógrafo Eustáquio Neves nos permitirá interpretar as (re)elaborações sobre esses encontros e as implicações que envolveram essas culturas, a partir da experiência da diáspora. A construção expansiva de Neves marca, também, a sua importante contribuição para a existência de uma contra-narrativa visual africana posta como referência para fortalecer a construção de uma identidade afro-brasileira em Minas Gerais, e que se concretiza através do ritual *mitopoético* que envolve o imaginário da Irmandade da Nossa Senhora do Rosário em Contagem.

Rosário de imagens: religiosidade e cultura afro-brasileira na arte de Eustáquio Neves.

Entrar para Irmandade teria sido o sonho de muitos negros. Agruparem-se para cantar e dançar era uma forma de reconstruir a sociabilidade e um resgate de sua soberania sobre seu corpo, gestos e voz, expressão limitada de uma precária liberdade. (BORGES. 2005, p.197).

A vivência do sagrado representou para a história dos negros em diáspora um forte indicativo de resistência e sobrevivência cultural. Tecido pelas contas e fios das miçangas africanas, o relacionamento identitário entre negros de etnias diversas foi vivenciado no Brasil, mesmo quando o sistema colonial ensinava que as mesmas contas prestavam-se à devoção católica. Os negros desafiaram os laços cristãos, rompendo-os nos espaços abertos pelo sistema colonial para, assim, tecerem as suas histórias de lutas e alegrias, preservando seus vínculos identitários.

Foi através do *jogo* possibilitado pelo culto religioso prestado às divindades das duas tradições religiosas, que o negro pôde reviver seu *ethos* africano, evocando suas memórias, incluindo rituais como a coroação de reis e rainhas, e usando seus instrumentos de percussão na execução de suas músicas e danças. É por esse viés que podemos falar de um processo de resistência vivido pelos negros ligados as irmandades que, na tessitura da religião oficial trançou a sua religiosidade a partir de uma cosmovisão africana.

A festa de Arturos em Contagem (MG) abre seus rosários em março e encerra seu ciclo em outubro, quando a cerimônia é celebrada. Esses festejos, explica Leda Martins

⁸¹ LUCAS, Glaura. Op.cit., 2002, p.51.

representam o momento onde são reatualizados “todo um saber filosófico banto, para quem a força vital se recria no movimento que mantêm ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, num gesto sagrado que funda a existência da comunidade”⁸².

As festas para Nossa Senhora do Rosário ficaram conhecidas em todo o Brasil. Embora cada local tenha contribuído com o ritual de forma particular, a simbologia e o sentido dado pelos congadeiros têm origem na “lenda” produzida e reproduzida, de geração em geração sobre o aparecimento da imagem de Nossa Senhora na beira da água e cultuada pelo escravo. É “nas águas que ela surge e é das águas que os pretos do Rosário vão resgatá-la, entronizando-a nos seus *condombes*, seus tambores sagrados”⁸³.

Nas memórias que habitam as narrativas dos congadeiros, conta a fábula que a primeira tentativa para a retirada da Santa das águas foi realizada pela guarda do Congo, que chegando a beira d’água tocou e dançou para Nossa Senhora, embalados pelo seu ritmo saltitante, sua coreografia ligeira, suas cores e ornamentos. Foi, contudo, a guarda de Moçambique formada pelos negros mais velhos e pobres, de pés descalços, com seus cantos graves e de posse dos três tambores sagrados que conseguiram retirar a imagem do local. Glaura Lucas nos fala que essa “lenda”

(...) fundamenta e estrutura os rituais do Congado, sendo contada e recontada através dos muitos cantos em que se vê desdobrada. Cantam a devoção a Nossa Senhora, sua aparição e resgate, o sofrimento pela escravidão, a origem e a história dos antepassados, as características das guardas. [...] Os congadeiros buscam no texto mítico [...] as causas, o princípio, a base de formação e estruturação da festa, da natureza da fé, do sentimento e atitude diante dos objetos sagrados, da música, do canto e da dança. (LUCAS, 2002, pp. 59 e 60)

Essas cerimônias, que envolvem as festas para Nossa Senhora do Rosário, em toda a sua diversidade, representam a tessitura simbólica que traduz na fé religiosa a cosmovisão africana. Esta, apesar de desterritorializada e assujeitada aos saberes e códigos europeus, por *conversão do ser*⁸⁴ rasurou esse sistema imprimindo com a sua cultura o tecido simbólico brasileiro.

⁸² MARTINS, Leda Maria. Op. cit, 1997, p. 36.

⁸³ Ibid, p. 24.

⁸⁴ Falar sobre a Comunidade Negra de Arturos é, portanto, como evocou Glissant, tratar da “conversão do ser”, ou seja, da conversão decorrente do contato constante entre as culturas e que, uma vez em choque, “transformam-se, permutando entre si”. Essa reflexão permite compreender a crença na construção de uma gênese identitária em Contagem, Minas Gerais, dentro da constituição dos Reinados negros. Nesse sentido, Glissant oferece uma contribuição valiosa porque desconstrói a idéia ocidentalizada que reduz a identidade a um formato essencialista, transcendendo a concepção calcada numa raiz única para focar na complexidade de uma identidade relação. (Cf. Glissant. Op. Cit, 2005, p. 28).

Mineiro, Eustáquio viveu a experiência de participar e apreciar a festa com seu sentimento de pertença e de resgate do patrimônio cultural. Ele com suas fotomontagens fornece elementos para (re)elaboração do rito e do mito da festa da Comunidade dos Arturos, dos seus signos e símbolos, como os seus terços de conta de lacrima e seus instrumentos sagrados, aqui lembrados, a partir da sua narrativa imagística.

Antes apropriamo-nos das dúvidas de Leda Maria Martins quando, diante da doença de João Lopes, em 1993, capitão-mor da Comunidade do Jatobá em Minas Gerais, foi convidada para contar a história e as estórias dos congadeiros. Assim, ela se perguntou na época: “que sabia e sei eu sobre os fundamentos rituais sagrados dos reinados negros? Como alinhavar uma história que se constitui nos tempos do vivido e do contado?”⁸⁵ Abate-se sobre nós a mesma inquietação. Isto porque a nossa leitura comportará, nesse particular, uma interpretação da reelaboração dessa memória que é constitutiva da criação fotográfica de Neves sobre os Arturos, à qual é acrescida da complexidade simbólica que o fotógrafo lhe confere.

Iniciamos a nossa leitura descrevendo a composição dessa tradição cultural que, todo ano se reatualiza por meio das festas e dos rituais sagrados. Os festejos do Reinado possuem uma organização complexa que inclui o levantamento de mastros, novenas, danças, cortejos, coroação de reis e rainhas, cumprimento de promessas, folguedos e cantos. Integra a cerimônia das Irmandades dos Arturos a corte real, na qual se destaca o rei congo, autoridade nessa hierarquia, pois tem como *status* representar a Nossa Senhora do Rosário e as nações africanas. Compõem, também, a festa, o ritual do *Candombe* através do qual os antepassados são reverenciados. Abrem o cortejo as guardas de Moçambique e Congo que seguem com seus dançantes e instrumentistas.

Seguindo a hierarquia⁸⁶, a Guarda do Congo é a primeira a sair, abrindo os caminhos para os cortejos. Em seguida a Guarda de Moçambique formada pelos capitães de Congo e Moçambique tocam os tambores sagrados ou *Candombes*, conduzindo os reis e rainhas.

⁸⁵ MARTINS. Leda Maria. Op. cit, 1997, p. 18.

⁸⁶ As funções das guardas são determinadas, explica Lucas, a partir da hierarquia estabelecida na “lenda” corrente na região de Belo Horizonte. Assim, o Moçambique é o primeiro na hierarquia, visto que foram eles que, tocando os tambores sagrados, adaptaram seu som ao dos candombes, “pai de todos os reinados aqui da terra”, e tocando para a Santa, conseguiram retirá-la da beira d’água. Por essa conquista e pelo privilegio de representar os candombes, os moçambiqueiros ficaram, também, responsáveis por conduzir os reis e rainhas. Finalizando, a guarda do Congo, embora, siga sempre em frente, abrindo os caminhos para os moçambiqueiros, hierarquicamente, ocupam um lugar inferior a esses, pois, apesar de terem sido os primeiros a tocarem para a santa, não a conseguiram tirá-la da água. (cf: LUCAS, Glauro. Op. cit., 2002, p. 66).

São três os tambores, como
os fogos. Nos antigos os
meninos: são dois
e o terceiro tempo mordido.

Toma sentido, se o
dia é de preceito.
Os antigos bebem silêncio
as caixas riscam no escuro.

No Condombe furam o medo
o chão se veste de calos.
Auê, não perde sentido não.

São três os mil tambores.
são três os tambores sagrados.

(Tambores)⁸⁷

Na leitura dessa primeira imagem (Foto 21), trazemos os elementos icônicos descritos a partir da Guarda de Moçambique, composta pelos adultos mais velhos, pelas crianças e pelos capitães que seguem orientados pelo bastão, símbolo de comando da guarda nessa função. Eles são os responsáveis por conduzir reis e rainhas, esses, os últimos do cortejo. Sobre a roupa branca, a Guarda veste saiotos que, no caso dessa fotografia parecem imperceptíveis num primeiro olhar. Na cabeça um lenço-turbante branco, enquanto no peito, o terço e o rosário cruzados compõem a indumentária.

Embora a fotografia congele a ação do grupo, temos indícios que seus componentes se encontram em movimentos lentos e ao mesmo tempo agrupados, pois, é a dança que dá forma aos deslocamentos no ritual sagrado da Festa de Nossa Senhora do Rosário. “A dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço”, afirma Sodré. É pela dança que os saberes do culto são vivenciados, reatualizando o elo perdido com os ancestrais, restabelecendo, assim, a crença no sentimento de pertença. Em outras palavras, o ritual realizado pelo escravo em comunidades como as de Arturos ofereceu a esse indivíduo a possibilidade de não se perceber puramente como tal, rompendo “os limites fixados pela territorialização dominante”⁸⁸.

Como na dança, a força da música se mantém presente nos sons dos *Candombes*, os tambores sagrados que são executados pela Guarda de Moçambique nas cerimônias internas. Durante o cortejo os moçambiqueiros caminham segurando caixas, maiores que as da Guarda do Congo, como pode ser vista no canto esquerdo da imagem.

⁸⁷ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Arte e religiosidade no Brasil: heranças africanas*. Eustáquio Neves. Catálogo da exposição. Novembro/dezembro, 1997.

⁸⁸ SODRÉ. Muniz. Op. cit., 1988, p. 123.



Foto 21: Eustáquio Neves. Série Arturos, Minas gerais, 1993-94.

Nos tornozelos dos adultos são amarrados um cordão com latinhas pequenas, as *gungas*, num total de três a seis, que certamente as fazem vibrar, no arrastar dos pés da sua dança.

Nessa fotografia, Neves compõe a imagem para mostrar a Guarda de Moçambique, seus instrumentos, formas de vestir e de participar da festa. A opção por esse ângulo deve-se, no nosso entendimento, pela importância e significado mítico que essa Guarda representa para a Comunidade Negra de Arturos, visto que seus cantos e tambores tocados evocam a memória dos antepassados africanos. Desse modo, o que vemos é um recorte que indica uma pequena profundidade de campo, e que, por esse dado técnico, não pode representar a dimensão total do cortejo, direcionando o olhar para o aglomerado de passantes.

A moldura⁸⁹ é um elemento marcante na composição imagética construída pelo fotógrafo e o modo como ela é trabalhada a partir das sobreposições dos negativos no laboratório, produz texturas pouco imagináveis quando se trata de fotografia. Nesse sentido, pode-se dizer que a moldura ganha uma dimensão plástica pela referência a fachos de luz, riscos, traços que contornam repetida e indefinidamente a imagem, criando um campo de ilusão determinado pelo efeito claro e escuro. Assim, a moldura permite que o espectador adentre a imagem e a história dessa comunidade.

Palácio do rei
De longe avistei
Palácio do rei
De longe avistei
Rainha coroada
Coroa do rei

(Rainha Coroada, coroa do Rei).
Cântico do Congo

Aproveitando a seqüência do cortejo, que ainda pouco citamos, quando descrevemos as guardas do Congo e Moçambique, chamo para leitura a imagem que traz a figura de um Rei de Arturos (Foto 22), visto que, considerando o que nos diz a “lenda”, este é conduzido pela guarda de Moçambique. Nessa fotomontagem escurecida, a sua imagem é evidenciada

⁸⁹ Toda imagem tem um suporte material, portanto, toda imagem é também um objeto, onde a sua fronteira tangível será a moldura, a sua borda, diz Jacques Aumont. Contudo, há uma diferença entre emolduramento e moldura. O emolduramento pode ser compreendido como a *moldura-objeto*, aquela conhecida por todos, e comuns aos quadros expostos nos museus. Já, a moldura que adorna as fotografias de Eustáquio Neves, a que circunda a sua imagem, é a que caracteriza a sua *não-ilimitação*, tal como descreveu Aumont, nomeando-a de *moldura-limite*. Em outras palavras, é ela quem define o domínio ao separá-la do que não é a imagem. É o que institui um *fora -de-moldura*. A moldura de Neves extremamente trabalhada no laboratório pode ser lida tanto como uma *moldura-objeto*, já que funciona como um emolduramento, quanto como uma *moldura-limite*, visto que ela menciona, também, um enquadramento, este determinado pela subjetividade do seu operador. (Cf. AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 144).



Foto 22: Eustáquio Neves. Série Arturos, Minas gerais, 1993-94.

pela simbologia da coroa. É ela que alude para a sua passagem. No ritual da festa do Rosário os reis são importantes, pois, representam à nação africana. Compõem, também, como distintivos de sua autoridade o uso do manto e do cetro, ambos signos do reinado. Como se trata de sobreposições fica inferido pelo retrato desse homem que o mesmo está, supostamente, em movimento, visto que a sua postura nos faz vê-lo como um passante. Todavia, esse dado é impossível de ser assegurado, pois, trata-se de uma colagem, onde os elementos estão deslocados do seu verdadeiro ambiente, construindo-se, assim, um novo espaço mítico. Novamente, a moldura se torna um elemento de destaque na composição imagética, assim como, a relação claro-escuro direciona o nosso campo de visão para esse Rei. Nessa série fica evidente por parte do fotógrafo uma profunda habilidade em apontar a riqueza que pode ser extraída do branco e do preto em todos os seus detalhes e expressões.

A secundidade da imagem é indicada, nesse caso, pelos processos de construção da fotografia, que se constitui, em sua maioria, numa “imagem principal”, a qual, Neves acrescenta, a partir de um método associativo, muitos fragmentos de fotogramas, completando a obra com subexposições dos negativos. Dessa forma, o seu processo criativo lhe confere um estilo pessoal. No caso específico de Eustáquio Neves, podemos sugerir que a sua construção fotográfica encaixa-se no conceito contemporâneo de *fotografia expandida*⁹⁰.

Outro elemento indicado pela imagem é uma provável referência aos signos figurativos de uma época. Nesse caso, há uma tentativa de evocar uma essência do Barroco⁹¹, visto que há indícios da influência que essa estética supostamente tem sobre a sua criação. A referência a esse estilo fica evidenciada na retórica usada pelo autor que busca um comprometimento com a realidade sem pretensamente controlá-la. Suas imagens são assimétricas, irregulares, com molduras em detalhes curvilíneos e capazes de causar um estranhamento ao espectador.

A série Arturos explora o jogo excessivo dos contrastes, assim como abusa também do efeito do *trompe-l'oeil*, ou seja, da possibilidade de causar a ilusão de ótica, conduzindo ao apreciador uma espécie de delírio, vertigem e um certo desequilíbrio, quase violentando a

⁹⁰ Discutida no primeiro capítulo, a *fotografia expandida* se caracteriza pela contaminação do registro por intervenções de diversas naturezas, sejam essas: manipulações nos negativos, no dispositivo, na intervenção da própria imagem com outros materiais ou pela mistura a outros meios de expressão.

⁹¹ Conforme explicação de Heloísa Costa Milton, “a diversidade barroca origina-se numa visão de mundo nova que se desloca da idéia antropocêntrica de cultura, por sua vez correlata da noção de um Deus individualizado e instalado fora do sistema universal, para a consciência da existência do cosmos, e seu caráter infinito, como força superior reguladora da vida terrena e espiritual. Tal mutação traz como consequência a conceituação da arte como representação da infinitude do Universo e da emancipação do homem e a inclinação à forma abertas, esquivas e dinâmicas”. FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 58).

noção de realidade, como sugere Ferreira Gullar⁹², ao elencar as características principais do estilo Barroco. Assim, percebemos nas imagens de Eustáquio Neves que “a metalingüística barroca promove, portanto, a multiplicação de camadas metafóricas a partir da primeira instância de codificação poética do signo, instância que já não contempla, evidentemente, o caráter referencial”⁹³.

Enfim, a passagem do rei é marcada pelo uso da coroa. Esta pode ser lida como signo indiciário e simbólico, visto que tal objeto indica por contigüidade a evidência do ritual de coroação⁹⁴ de reis de Congo, presentes no Brasil desde os primórdios e vinculados à devoção aos santos católicos cultuados pelas irmandades religiosas negras. A coroação de reis negros foi incorporada como meio de controle do africano, no período escravista, contudo, contraditoriamente, esse ritual possibilitou ao negro, reconstruir, simbolicamente um elo com a sua memória ancestral e com formas de organização social, essas perdidas quando deslocadas de sua cultura de origem. Vejamos sobre isso o que nos diz Gomes e Pereira⁹⁵:

[A coroação de reis de congo] era uma forma de manutenção aparente de uma organização social dos negros, uma sobrevivência que se transformou em fundamentação mítica, pois, na ausência de sua sociedade original, onde os reis tinham a função real de liderança, os negros passaram a ver nos “reis de congo” elementos intermediários para o trato com o sagrado. (PEREIRA, 1988, p.182).

A crença numa idéia de pertencimento é reinstaurada em comunidades como as de Arturos, e, a partir delas, as culturas podem ser reinterpretadas e reatualizadas. Assim, entende-se que na ausência de sua sociedade de origem, onde os reis tinham uma real função de liderança, os negros mantêm viva a sua cosmovisão através da fundamentação mítica conferida pela coroação de reis de Congo. Nesse contexto os reis são importantes até hoje, pois, representam tanto as nações africanas quanto os reinos sagrados reconhecendo na

⁹² Ferreira Gullar acrescenta que é, somente, no século XVIII, que o Barroco começa a ser reconhecido como um estilo, embora, muitas vezes tenha sido conceituado de forma depreciativa. O Barroco era para alguns críticos e historiadores da arte o extremo do ridículo e do absurdo, para outros era uma coisa desorganizada, irregular e exibicionista. É somente no século XIX que há uma valorização do Barroco, sendo resgatado como expressão estética válida e como fenômeno artístico de alta significação. O Barroco deve ser compreendido como um estilo complexo, pois, nele não se encontra a pureza própria dos outros estilos. Pode-se dizer, portanto, que é a partir do século XIX que esse estilo torna-se expressão autêntica, verdadeira da cultura e da arte. No Brasil o Barroco aparece como fenômeno decisivo da arte colonial, surgindo no século XVII, mas precisamente em 1654, quando os holandeses são expulsos do país. As primeiras manifestações ocorrem no Nordeste, mas, é em Minas Gerais, na região do ouro, que surge o Barroco cuja principal figura é o Aleijadinho. (C.f. GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Aauto. {et al}. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

⁹³ MILTON, Heloisa Costa. Barroco e neobarroco. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). Op. cit, 2005, p. 74.

⁹⁴ Sobre esse fato e sua ocorrência em Minas gerais, conta-nos Lucas que o registro mais antigo no Estado é o de André João Antonil que, em sua obra de 1711 falava desses costumes. Outra estória é a do Rei africano, Chico Rei, que no século XVIII teria vindo como escravo e após ter conquistado a sua liberdade, construiu uma igreja para culto de Santa Efigênia, sendo coroado rei da festa de Nossa Senhora pelo Bispo de Diamantina.

⁹⁵ GOMES, Núbia Magalhães; PEREIRA, Edmilson Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: Edufjf, 1988.

vivência do sagrado um índice importante de resistência cultural. Como argúi Sodré, a principal característica do jogo negro é “a força de conviver com a diversidade e integrar as diferenças sem perder o horizonte da matriz simbólica originária”⁹⁶.

Ô senhora do Rosário
 Tu és uma mãe tão boa
 Tu és tão cheia de amor
 Ô senhora do Rosário

Alembra de nós, alembra
 Alembra de nós, alembra
 Alembra de nós, alembra

Ô senhora do Rosário.

(Senhora do Rosário, rainha do mar).
 Cântico de Moçambique e do Congo.

Nas próximas fotografias criadas por Neves, a representação simbólica dos altares em Arturos evidencia o seu estilo pessoal na construção das fotomontagens. Dentro de suas principais características o limite determinado pela moldura construída pelo fotógrafo combina, na mesma cena, negativos de registros diversos, que sobrepostos no laboratório produzem uma narrativa não linear exigindo do espectador uma participação ativa para a sua interpretação.

Nesse primeiro enquadramento (Foto 23), percebe-se um conjunto de elementos relacionados à festa que, na tradição aparecem em ambientes abertos, mas, nesse caso específico estão “deslocados” desses espaços e “recolocados” na construção da imagem, a partir de um discurso que nos parece ser intencional. Portanto, estamos diante de uma fotografia que recorta em um único fotograma os principais elementos que compõem a festa do Rosário, na Comunidade de Arturos. Podemos visualizar, nessa primeira representação do altar, a reverência tanto aos santos negros, quanto ao típico representante da Guarda de Moçambique, identificado pelos tambores sagrados e pelas gungas amarradas aos tornozelos, nos remetendo à força do “guardião dos mistérios” e “gerenciador do *contínuum* africano”⁹⁷.

O tambor, instrumento simbólico de afirmação étnica, indica a ligação do negro com a África, ao convocar pelo canto e pela dança os rituais sagrados, evocando a memória dos ancestrais, fazendo soar, através dos seus toques, os cantos guerreiros dos negros pelo tempo

⁹⁶ SODRÉ, Muniz. Op. cit., 1988, p. 130.

⁹⁷ MARTINS, Leda. Op. cit, 1997, p.12.



Foto 23: Eustáquio Neves. Série Arturos, Minas gerais, 1993-94

de escravidão, exílio e lutas pela libertação colonial. Essa imagem nebulosa, que mais parece dois quadros superpostos associa-se a outra que destaca logo em seguida.

Nessa fotografia (Foto 24) ressalto a singularidade dos elementos do altar que é enfeitado para N.S.do Rosário, indicados nos fragmentos, onde aparecem os vasos de flores e os venerados santos negros. Diante dessa representação, a sombra do homem em oração mescla-se com a santa do Rosário e às outras imagens sugerindo uma demonstração do elevado grau de devoção e fé ao ritual sagrado.

É sabido que o português que migrou para o Brasil, em especial para Minas Gerais foi proveniente do norte, principalmente das regiões do Minho e Douro, onde era forte o culto aos santos católicos e as festas de cunho religioso⁹⁸. Os santos negros cultuados pelas Irmandades foram, principalmente, São Benedito, Santa Efigência, São Elesbão e Santo Antônio de Catalagerona, suas imagens ocupavam os altares laterais, para no centro, exaltar a imagem de Nossa Senhora do Rosário. A fé aos santos negros praticada pelos escravos foi de extrema importância na conversão desses indivíduos ao catolicismo, que encontraram nos santos, como Benedito, um laço de familiaridade por se tratar, também, de um filho de escravo.

Simbolicamente, pode-se dizer que dentro do contexto colonial, os santos negros exerceram um duplo papel, pois, supostamente, ao converterem religiosamente o escravo, favoreceram um maior controle social por parte dos senhores. Contudo, os escravos africanos em contato com a cultura européia apropriaram-se da simbologia hegemônica do culto aos santos. Todavia, não se tratou de uma aceitação passiva, pois eles se permitiram adicionar novos sentidos à fé católica, imprimindo, dessa forma, uma nova interpretação para os símbolos da sua cultura. Como acentua Martins, “a devoção aos santos reveste-se de instigantes significados, pois as divindades cristãs tornam-se transmissoras da religiosidade africana, barrada pelo sistema escravista e pela interdição aos deuses africanos”⁹⁹:

As contas de sombra
As águas são de pedra.
Os velhos chegaram
Com tambores de folhas.
Não há senhor que lhes
Tire o manto.
Outros a resgataram
Fizeram outra senhora.

(Rosário dos Homens)¹⁰⁰

⁹⁸ BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas gerais: séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005, p. 136.

⁹⁹ MARTINS, Leda Maria. Op. cit, 1997, p. 40.

¹⁰⁰ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Arte e religiosidade no Brasil: heranças africanas*. Eustáquio Neves. Catálogo da exposição. Novembro/dezembro, 1997



Foto 24: Eustáquio Neves. Série Arturos, Minas gerais, 1993-94.

A última imagem (Foto 25) extraída da série *Arturos* apresenta ao seu espectador a representação de uma oferenda onde parece clara a alusão à confluência entre culturas distintas que se imbricaram, ao longo do tempo, dando origem a novas formações culturais. Todavia, na direção do que afirma Stuart Hall, as culturas “não são e nunca serão unificadas no velho sentido porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas”¹⁰¹.

Assim, sucessivamente, o nosso olhar é novamente atraído por um recorte que desempenha o papel de uma moldura cuja tonalidade escura se deve à baixa luz e que, em conjunto com as montagens e colagens dos negativos, ganha uma textura repleta de nuances e formas ondulares. Esse contorno nos leva a uma observação acurada da imagem a qual nos faz separar o que deve compor a cena, tendo em vista que, não deixando espaço de ruído entre as margens, a nossa imaginação não é requisitada para o que está fora do enquadramento. A atenção do espectador é despertar para o seu recorte. O desequilíbrio fornecido pelas áreas escuras e claras ressalta um descentramento, pois as granulações diferenciadas e às vezes até exacerbadas de cinza, em contrapondo com uma zona altamente iluminada, confere, para essa imagem, uma competição entre os centros, exigindo uma participação ativa do espectador durante a sua fruição.

Sem dúvida, é o que entendemos que Eustáquio consegue, pois, logo num primeiro olhar somos atraídos pelo excesso de luz que emana do centro da figura. Esse espaço iluminado que desperta no nosso imaginário a idéia de uma celebração traz, também, os elementos para o entendimento do que vimos estudando e afirmando no curso deste estudo, ou seja, o fato de que as culturas estão em permanente contato, em constante movimento. Consequentemente, essa fotografia nos oferece ainda a possibilidade de refletir sobre a concepção da identidade como um rizoma, em contraposição a identidade raiz fixa, única e inviável na contemporaneidade, visto que a quebra das fronteiras permitiu à identidade ser interpretada como “categoria móvel, dual, construída no interior da vida cultural.”¹⁰²

Nesse sentido, poderíamos afirmar que o altar na fotomontagem de Neves é construído como um símbolo contemporâneo, pois o mesmo atualiza os elementos combinados a partir das “tramas da relação que compreende o outro como inferência”¹⁰³. Assim, compõem a trama as velas que entram como signos que indicam uma devoção religiosa. No caso específico, a devoção a Nossa Senhora do Rosário e que nos remete à cultura africana, ao

¹⁰¹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 89.

¹⁰² SOUZA, Florentina da Silva. Op. cit, 2005, p. 14.

¹⁰³ GLISSANT, Édouard. Op. cit, 2005, p. 76.



Foto 25: Eustáquio Neves. Série Arturos, Minas gerais, 1993-94.

mesmo tempo, que divide espaço com signos que representam outras culturas e outros contextos sociais. Dessa forma, compõem o altar duas garrafas de coca-cola, cada uma ocupando a sua função, servindo, assim, tanto de suporte para a vela quanto para a rosa. Eustáquio ainda mistura embalagens de cigarros, com embalagens da Mac'Donalds, além de recortes de rótulos de bebidas compartilhadas no mesmo *locus*.

Portanto, a fotografia de Neves vai diretamente ao argumento posto por Glissant para quem “o pensamento rastro/resíduo desemboca nestes tempos difratados que as humanidades de hoje multiplicam entre si, em choques e maravilhas”¹⁰⁴. O choque, diz Glissant, também pode ser compreendido pela idéia do *Caos-mundo*, ou seja, a idéia de que constantemente e continuamente estão acontecendo “o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as conivências, as oposições os conflitos entre as culturas dos povos na *totalidade-mundo* contemporânea”¹⁰⁵. Isso implica em dizer que:

[...] as influências ou as repercussões das culturas umas sobre as outras são imediatamente sentidas como tal. E ao mesmo tempo em que existe esse imediatismo da repercussão das relações culturais, das culturas umas sobre as outras, há algo que não podemos deixar de observar: as humanidades que se influenciam dessa forma, negativa ou positivamente, vivem vários tempos diferentes. (GLISSANT, 2005, p. 99 e 100)

As imagens de Neves, lidas por nós, nos permite discutir a identidade, requisitando uma mudança de noção que desloca a idéia da identidade origem, como já foi dito para uma idéia de identidade relação. Faz-se necessário, portanto, pensar a identidade não mais através dos reflexos essencialistas, mas através de uma rede de relações, que une rastros e resíduos da memória à imprevisibilidade dos encontros, onde são construídas novas identificações.

¹⁰⁴ GLISSANT, Édouard. Op. Cit, 2005, 85.

¹⁰⁵ Ibid, p. 98.

Capítulo III.

O lugar de fala na expansão fotográfica de Eustáquio Neves.

Eustáquio Neves [...] cuja fotografia construída percorre e rasga labirintos de nossa memória e história, como uma verdadeira cicatriz tendo a emulsão e a impressão como seu país de criação. [...] contém em sua visualidade, uma viagem interminável ao país da identidade pessoal onde os rituais, o lúdico e sensual da cultura africana, revestem a imagem de uma pátina como uma placa polida na qual reflete e ressurgem um tempo de senzala. (Azevedo, 2004)¹

A abertura política, no Brasil, iniciada no final dos anos setenta e a sua conseqüente expansão na década seguinte permitiram maior visibilidade a novos *atores sociais* que, com a redemocratização, ampliaram a potência de suas vozes por legitimação de outros sistemas de representação e por novos espaços de atuação. Foi a partir desse período que, vozes discordantes se insurgiram oriundas, principalmente, do mundo afro-brasileiro, trazendo como proposta “a construção de uma democracia verdadeiramente plurirracial e pluriétnica”². Ressaltamos, todavia, que Abdias do Nascimento, militante e intelectual negro, porta voz desse mundo afro-brasileiro, iniciou a sua luta por esses espaços de atuação ainda na década de 40, mas precisamente em 1944, no Rio de Janeiro, quando fundou o *Teatro Experimental do Negro*³.

As frestas abertas pelo novo momento político possibilitaram, portanto, que esses novos *atores sociais*, portadores de vozes marginais ou periféricas, começassem a disputar espaços sociais, políticos e culturais, abrindo o campo a formas alternativas de cultura. Essas ações vêm assegurando, conforme nos afirma Kátia Bezerra, a revisão de “valores, conceitos e padrões de comportamento que não só têm ditado o modo como se percebe o indivíduo, mas também têm procurado regular sua forma de inserção na sociedade”⁴.

¹ AZEVEDO, Orlando. Apresentação. In: *Prêmio Porto Seguro de fotografia*, Catálogo. São Paulo, 2004.

² MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 97.

³ Eram objetivos básicos desse projeto: resgatar os valores da cultura africana marginalizados por preconceito à mera folclorização, pitoresca ou insignificante através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura; Tentar educar a classe dominante ‘branca’, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente européia, cristã, branca, latina e ocidental; Erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete; Tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: “como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando...”

⁴ BEZERRA, Kátia da Costa. A cor da ternura: tecendo os fios da memória. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo e FONSECA, Maria Nazareth (Orgs.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002, p. 117.

Nesse contexto ganham destaque literaturas marginais, informativos politizados que tentam dar conta de questões sócio-culturais, como também ganham visibilidade as comunidades organizadas que intensificam a sua comunicação a partir da música, como a exemplo, o rap e o hip hop que aliam a poesia cantada aos efeitos visuais do grafite, permitindo que novas discussões pudessem ser postas a partir desses lugares de fala. Portanto, é nesse cenário que, questões antes consideradas periféricas, como gênero, sexualidade, classe social e raça passam a disputar o centro da discussão, sendo “percebidas como ingredientes cruciais no processo de construção de paradigmas”⁵.

É indispensável dizer que o aval dado pela ciência, filosofia e arte contemporâneas, promovido pelo processo de globalização e emergência da sociedade da informação, foi de extremo valor para a dissolução dos pontos de vistas centrais, ditados pelas grandes narrativas ocidentais. Souza⁶ destaca dois aspectos do processo de disputa e conquista de um lugar pelas ‘minorias’ na rede das relações de poder:

Primeiramente, constata-se que, a partir das crescentes mudanças do quadro político-cultural, toma corpo mais definido uma reivindicação dessas minorias por espaço para atuação cultural e política. Em segundo lugar, passa a haver, em alguns setores do pensamento e da arte contemporâneos, uma disposição para ouvir, entender e apreciar tais vozes e suas respectivas formas de atuação. (SOUZA, 2005, p.32,33)

No bojo dessa discussão, podemos trazer exemplos de expressões artísticas identitárias importantes uma vez que estas se apresentaram como fortes signos de resistência e de elementos positivos para a construção da identidade negra. Começando pelos *Cadernos Negros*. Nascido no pulsante cenário sociopolítico do ano de 1978, quando surgiu o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, em Ato público nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, ao mesmo tempo em que era instituído o dia vinte de novembro, como o Dia Nacional da Consciência Negra.

Os *CN* e o *Jornal do MNU*, direta ou indiretamente ligados a entidades, têm nos militantes e simpatizantes dessas entidades o contingente maior de seu universo de leitores. As edições são produzidas e vendidas pelos autores e por membros de entidades negras em reuniões de militância, atividades de partidos políticos, ensaios de escolas de samba e grupos afros. Na esteira de periódicos como *Ébano*, *Jornegro*, *Nizinga*, entre outros, aqueles podem ser vistos como marcos da atmosfera cultural das três últimas décadas, nas quais grupos como *Palmares*, *Movimento Negro Unificado* e *Negrícia* propõem estratégias diversificadas para combater as

⁵ BEZERRA, Kátia da Costa. Op.cit, 2002, p. 117.

⁶ SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

manifestações de racismo no Brasil, sugerindo também outro conjunto de representações para o grupo étnico. (SOUZA, 2005, p. 41).

É importante destacar, também, a participação dos grupos afros constituídos na década de setenta e que funcionaram como foco de resistência e formas alternativas de construção de identidades negras positivas. Novamente é Souza quem nos explica que “formado como entidade de resistência cultural, ligado ao terreiro *Ilê Axé Jitolu*, o bloco [*Ilê Iyê*] saí pela primeira vez no carnaval de 1975. Os diretores e compositores incentivam a revisitação dos arquivos históricos, tomam depoimentos de estudiosos e recorrem à cultura popular para fundamentar seus discursos identitários”⁷. Os blocos, além de promoverem o encontro dos indivíduos forjando comunidades ligadas por laços e tradições africanas, têm nas suas músicas e poesias a elaboração de um outro sistema de representação para os afro-brasileiros, ao mesmo tempo em que fornecem outras bases para a construção da auto-estima.

Diante desses dados, podemos dizer que a cultura negra, de modo geral, tem apresentado uma significativa produção cultural, principalmente se considerarmos que esta continua sendo uma maneira de resistir e expressar a sua resistência. É nesse sentido que inscrevemos a produção artística do fotógrafo Eustáquio Neves, autor das três séries selecionadas como objeto de estudo dessa dissertação. A sua relação com a fotografia começou no final da década de 80, portanto no âmbito desse processo histórico que deu voz, como já foi dito, aos segmentos minoritários naquele momento de redemocratização do nosso país.

Produzida no Brasil, atualmente em Diamantina, Minas Gerais, a fotografia construída de Neves destaca-se pelo potencial criativo do fotógrafo que, usando diferentes materiais e um longo período de tempo dentro de um laboratório fotográfico, faz emergir imagens que recorta e privilegia a identidade étnico-racial e cultural afro-brasileira. Suas séries fotográficas trazem a discussão da opressão racial e da resistência negra como partes integrantes de sua postura política centrada na afirmação identitária do negro e na positividade de sua cultura.

Ainda é cedo para afirmar uma qualificação dessa natureza, pois se encontra em construção uma cronologia da fotografia brasileira. Mas já é possível reconhecer e destacar Eustáquio Neves como um nome da fotografia, cujo trabalho artístico é expressivo na avaliação social do processo de assimilação e rejeição que envolve e rotula o afro-brasileiro.

⁷ SOUZA, Florentina da Silva. *Discursos identitários afro-brasileiros: o Ilê –Aiyê*. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo e SOARES, Maria Nazareth (Orgs.) *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002, p. 86.

Principalmente, se observarmos que a fotografia no Brasil ainda traz o olhar ambíguo da nação que se nega a perceber-se como majoritariamente composta por negros e seus descendentes. Por isso, arriscamos dizer, de modo idêntico ao que afirmou Fonseca referindo-se à literatura. Os autores negros nem sempre deixam transparecer na sua fotografia o que se configura como um “eu enunciador que se quer negro”. Fonseca acrescenta, citando Bernd, que “a manifestação de um ‘eu enunciador’ identificado com as questões dos negros caracterizaria uma enunciação em que o sujeito deixa de se ver como objeto e passa a assumir-se como dono do seu dizer”⁸.

Eustáquio inscreve-se perfeitamente nesse modo de produção dos grupos minoritários referido por Bernd uma vez que o fotógrafo busca “construir a sua própria expressão com a instrumentalização de heranças africanas”⁹ valorizando aspectos que indicam o seu lugar de fala. Portanto, falar do fotógrafo Eustáquio Neves e da sua obra é falar do homem e sua ascendência negra. O seu processo criativo segue os caminhos enigmáticos do imaginário. Ao desenhar sobre a luz intervém no laboratório para retomar, em seguida, a linguagem da fotomontagem, já antiga na fotografia, e imprimir nas suas imagens uma discussão, por vezes sutil, por outras, desestabilizadora, sobre a identidade étnico-racial, ou sobre o que por ele é percebido de uma estrutura sócio-cultural que afeta essa identidade afro-brasileira e seus processos de subjetivação.

“O meu trabalho é autobiográfico”, diz Neves em seu depoimento,

[...] quando estou discutindo essas questões eu estou falando de mim [...] A partir dos *Arturos* passei a me preocupar mais com a questão da identidade negra, antes eu me preocupava mais em fazer fotografias, depois descobri que tirar fotografia era uma coisa muito simples, aí eu comecei a fazer fotografia. Quando eu descobri que sendo negro eu podia discutir minhas questões com um trabalho que tinha visibilidade, aí foi que uni essas coisas, a técnica e o meu lugar de fala. (NEVES, 2006)¹⁰

Seguir este caminho requereu do autor uma ruptura com os paradigmas que por anos enclausuraram a arte fotográfica, enquadrando-a em modelos fechados que a associavam como já referimos, a uma idéia de cópia da realidade, ou a simples categoria de registro. Sem dúvida, a fotografia de Neves se inscreve como uma arte visual híbrida contemporânea, pois funciona como um processo de desconstrução dessa própria prática artística tradicional.

⁸ FONSECA, Maria Nazareth Soares citando Zilá Bernd. In: Vozes em discordância na literatura afro-brasileira contemporânea. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo e FONSECA, Maria Nazareth (Orgs). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002, p. 193.

⁹ *Ibid*, p. 193.

¹⁰ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

Assim, é visível em quase toda a obra de Eustáquio Neves a relação explícita entre o verbal e o visual, além da imbricação entre meios distintos como a fotografia e a pintura. O próprio Neves nos surpreende ao falar sobre o modo como concebe o seu trabalho:

[...] eu não saio fotografando em busca de idéias. Faço o caminho contrário: tenho uma idéia e então vou buscar a imagem que melhor vai exprimir aquilo que quero passar. Quase não ando com máquina fotográfica [...] acredito que as imagens não se perdem, ficam na memória. Muito do que faço no meu trabalho vem de arquivos de memórias. (Neves, 2005)¹¹.

Diante da sua fala podemos dizer, no que tange ao seu processo criativo, que essa seria, suponho, a marca principal do seu fazer fotográfico. O estilo pessoal se expressando na contramão do registro, já que muitas vezes o fotógrafo dispensou o equipamento, como assim o fizeram os primeiros artistas que trabalharam com fotorrentagens. Todavia, o tempo de Neves é outro, diferente das experiências abstratas e concretas dos artistas modernistas de vanguarda. Citamos esse exemplo para elucidar que o processo criativo de Neves é outro, todavia, não tão novo assim, uma vez que bebeu da fonte dos pictorialistas, artistas que no início do século XX negaram a objetividade da fotografia, intervindo nos negativos com diversos materiais, ou, ainda adicionando recortes de revistas, jornais, letras para criar uma nova impressão daquilo que era visível.

Desse modo, Eustáquio faz emergir um trabalho artesanal. A imagem nunca está pronta depois que o disparador termina de executar a sua simples tarefa. O trabalho, de fato, acontece depois, dentro do laboratório. É lá que Neves dá voz ao seu imaginário, realizando suas colagens, sobreposições, justaposições, montagens, intervindo com riscos, pinturas, textos de jornais e materiais diversos para, enfim, (re)fotografar esse percurso que tem relação direta com as suas memórias. “A manipulação é uma das características do meu trabalho”, confirma Neves em entrevista concedida a crítica Simonetta Persichetti, que na época terminava a sua pesquisa sobre a fotografia brasileira, entrevistando fotógrafos que apresentavam um importante papel naquele momento. A informação anterior Neves ainda acrescenta,

é por meio das interferências físicas e químicas nos originais que vou contando a minha história. Para rasgar, dobrar ou pintar em cima de uma imagem que lhe parece

¹¹ FOTOGRAFE MELHOR. *Fotografia subversiva*. São Paulo: Europa, ano 10, n.111, dez. 2005, p. 32.

pronta, tem que perder um certo pudor que a fotografia tradicional às vezes impõe. (Neves, 2000)¹²

É impossível, dessa maneira, não constatar a sua preocupação com o lado estético da criação. Tudo é perfeitamente calculado. Imaginamos a sua construção fotográfica como um quebra-cabeças que no decorrer das inúmeras operações a que é submetido vai ganhando forma e discurso. Uma forma que fornece vida a um discurso; Discurso esse que se mostra coerente em toda a sua obra e que fala do passado escravista brasileiro e de suas conseqüências na contemporaneidade.

Assim, a sua fotografia classificada como expandida ou contaminada, tal como denominou Rubens Fernandes Junior, produz uma pluralidade de imagens que combinadas fazem alusão a uma série de citações históricas, resultado de suas pesquisas, exigindo do seu receptor atenção e participação. Neves, por sua vez, afirma: “dependendo do que eu quero discutir eu vejo quais elementos eu vou usar. Eu uso transfer, Polaroid, emulsão fotográfica...”¹³

É possível apreender, dessa forma, que a sua construção fotográfica exercita a montagem, a colagem e a bricolagem¹⁴ para discutir momentos históricos, assim como, apresentar práticas culturais de origem africanas em Minas Gerais. Cabe-nos, assim, explorar o fazer fotográfico desse artista, uma vez que a sua obra exala uma estética apurada, para, todavia, falar do autor e do seu lugar de fala.

A despeito do virtuosismo estético da sua produção, sabemos que estamos tratando de um autor que privilegia uma fala marginal e periférica, pois, esse mineiro de Juatuba, técnico em química, nasceu em uma família humilde, sendo o filho mais velho entre cinco irmãos. Conta que a sua infância, vivida na zona rural despertou-lhe, desde cedo, o desejo pelas descobertas e invenções. Foi, assim, que Neves enfrentou a calmaria do campo construindo brinquedos, engenhocas cinematográficas usando papel manteiga, caixa de sapato, histórias recortadas das revistas em quadrinhos e que com carretel e iluminação de luz de vela conseguia projetar as suas histórias, traduzindo em imagens o que acontecia a sua volta. Sobre esse período e sua vida atual o fotógrafo nos confirma em entrevista realizada em sua casa em Diamantina:

¹² NEVES. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*, volume 2. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Senac São Paulo, 2000, p. 66.

¹³ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

¹⁴ Segundo explicação de Luiz Monforte, *o bricoleur*, tal como foi descrito por Lévi-Strauss, é um improvisador, um coletor de ‘cacos’. Essa visão figurada fica mais evidente em fotografia artesanal, na qual o fotógrafo atua como tradutor da experiência visual nas múltiplas camadas de emulsão fotossensível que administra sobre o suporte, que irão por fim fundar a concepção discursiva da imagem.

Quando você é negro fica fácil saber exatamente onde está a diferença que deveria ser uma coisa positiva. Mas, falo da diferença que se faz mais presente no momento em que você não está incluído. Não precisa ir muito longe, na minha infância, isso eu observo, hoje muito mais fácil vendo meus filhos, por exemplo, diante da televisão....como que eles estão representados ali, que produtos são direcionados a eles ou até mesmo para mim? Quando você tem filho, alguém que você quer proteger o tempo todo, então você observa ainda mais...

.....

A gente foi esse final de semana nesse remanescente (refere-se a Comunidade do Ausente, em MG) que estou trabalhando. As crianças lá brincam na terra, ficam vermelhos de terra, a brincadeira deles é terra, é água, árvore. A minha filha de quatro anos me perguntou se aquelas crianças eram pobres. Porque essa é a imagem que ela tem, que a criança pobre é negra e não está bem vestida. Na televisão quando passa um comercial que tem crianças negras é normalmente para falar de Instituições para crianças carentes... A televisão é o melhor veículo para mostrar isso, mais isso acontece em todos os meios e todos os setores. Então é isso, você cresce com dificuldades e sabe que a sua vida é mais difícil do que é para o outro, o que não te impede de lutar. Mas, o mundo te mostra o tempo todo que pra você não será tão fácil.... (Neves, 2006)¹⁵

O seu gênio inventivo, contudo, não o levou diretamente à fotografia. Dividindo o seu tempo entre os estudos de química e música, uma proposta de emprego em Niquelândia, interior de Goiás, o colocou, de fato, no posto de químico de uma empresa de mineração. “Comecei a fotografar para ocupar meu tempo”, nos conta. Autodidata, Neves aprendeu a manusear a câmera através da leitura do próprio manual, começando a praticar fazendo fotos para casamentos, *books* e retratos de pessoas queridas a pedido dos amigos que se encontravam, assim como ele, distante das suas famílias,

Eu gostava muito de desenho. Quando fui para Goiás e voltei a desenhar, as pessoas davam um 3x4 das namoradas e eu fazia os desenhos para eles. Eu comprei a câmera e os fascículos da Rio Gráfica e aí treinava. E os colegas começavam a comprar as imagens como cartão. Uma hora em Goiás eu percebi que a minha fotografia estava evoluindo aí resolvi voltar para Belo Horizonte. Informalmente formei um grupo com três amigos, e a gente saía para fotografar. Só que chegou uma hora que as fotografias estavam ficando parecidas. Foi aí que comecei a fazer experimentos, fazia colagens, fotografava de novo, ficava bastante tosco. Inscrevi três fotos em um prêmio em BH, duas foram menção honrosa e a outra ganhou o primeiro prêmio. Só que o prêmio era um curso básico de fotografia que para mim não interessava, foi quando eles me ofereceram um curso no Festival de Inverno com um professor de São Paulo. Aí o pessoal gostou do que eu fiz na oficina, depois apresentei um projeto de uma exposição para o Festival do ano seguinte, onde saiu o trabalho *Caos Urbano* (Neves, 2006)¹⁶.

¹⁵ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

¹⁶ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

Dois encontros marcaram, então, as investigações de Neves em torno da fotografia. O primeiro, a oficina realizada pelo professor Eduardo Castanho¹⁷ sobre fotografia autoral; o segundo, um tempo depois, o contato com as obras de Arthur Bispo do Rosário¹⁸ que lhe despertou o desejo de imprimir mais liberdade ao seu processo de criação, intervindo e manipulando as imagens. A esse momento refere-se o fotógrafo dizendo que “para criar coragem de mexer em uma cópia, precisei ver a obra do Bispo”¹⁹. A respeito da repercussão gerada em torno da sua fotografia, em função, principalmente, da técnica utilizada, Neves comenta que, para chegar “a ser fotógrafo, hoje, é mais fácil... mas para uma pessoa negra, pela realidade social que a maioria dos negros vive, que é de uma camada mais pobre, é muito difícil ser reconhecido, então, eu consegui o meu lugar chutando as portas”²⁰.

Eustáquio optou por desempenhar o seu trabalho artístico em torno de séries fotográficas. A escolha nos parece evidente, pois, as suas imagens, embora sejam constituintes de séries específicas, todas estão ligadas por uma relação que indica analogias, sucessões e seqüências. Faz, portanto, alusão ao imaginário, às memórias, logo, ao lugar de fala do fotógrafo, lugar este que mantém uma relação com a história escravista brasileira. Dessa maneira, suas séries dialogam com a ambivalente inserção social do sujeito negro, que é, ao mesmo tempo, participante e excluído.

Sobre suas séries o fotógrafo se reporta na entrevista concedida a Persichetti, esclarecendo que elas são abertas e inacabadas,

[...] na verdade, nunca termino uma imagem, me livro dela; caso contrário, eu interferiria nela até a desconstrução [...] quando falo desconstrução é sempre no plano estético, ou seja, abrindo possibilidades para outras possibilidades. (PERSICHETTI, 2000)²¹

¹⁷ Eduardo Castanho é fotógrafo desde 1971 e professor de técnicas e linguagem da fotografia desde 1978. Atualmente dirige o *Imager* - Centro de Estudos da Imagem Fotográfica - em São Paulo, onde desenvolve pesquisas em História da Fotografia Brasileira e difusão da fotografia criativa no País.

¹⁸ Bispo é um artista inventor, como definiu Erza Pound, referindo-se no campo da literatura àqueles ‘homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo’. Nascido em Japarutuba, estado de Sergipe, em 1909 ou 1911, não se sabe ao certo, desde 1939 ficou recolhido na Colônia Juliano Moreira, na Cidade do Rio de Janeiro, aonde veio a falecer em 1989. Nos últimos 25 anos de sua vida não se ausentou mais da Colônia. Lá ele criou as suas 802 obras, tombadas pelo INEPAC e sob a guarda do Museu. No ano de 1982 poucas das suas obras foram expostas. O conjunto veio ao público em 1989, após a sua morte. Desde então seus trabalhos foram expostos em diversos espaços, tendo representado o Brasil na Bienal de Veneza, em 1995, ao lado de obras de Nuno Ramos e, em Paris, Buenos Aires, Nova York, Estocolmo e México. No Brasil, sua obra já percorreu diversas cidades. Desde a sua apresentação, a obra tem influenciado diversas áreas como a pintura, a moda, inspirando também a cineastas, teatrólogos, dançarinos, fotógrafos entre outros.

¹⁹ FOTOSITE. *Boa aparência*. São Paulo: FS fotografia, ano 1, n. 2, out/nov. 2004, p.55.

²⁰ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais

²¹ NEVES. In: PERSICHETTI, Simonetta. Op. cit., p. 67.

Isto explica o fato das suas séries se comunicarem para além da sua temática. Ou seja, as imagens construídas por Eustáquio são reelaboradas em outras séries, sendo possível encontrá-las integrando outras seriações recompondo, desse modo, suas narrativas visuais.

Sua primeira série, *Caos Urbanos (1990 – 1992)* (Foto 26), pode parecer para a maioria dos seus receptores uma releitura abstrata da paisagem, mas, ao contrário do que possa parecer, ao explorar o seu lado plástico e belo, Neves traz submerso uma tensão social que ele conhece bem, uma vez que escolheu o seu lugar de passagem, a região industrial de Contagem, Minas Gerais, para realizar esse trabalho: “de onde eu fiz essas fotografias era o lugar dos excluídos. Eu entrava nos lugares caóticos e fotografava a cidade como aquelas pessoas viam a cidade.... estava falando do lugar deles, as pessoas da periferia”²². Essa série lhe rendeu uma exposição individual no Palácio das Artes, durante o Festival de Inverno de Belo Horizonte, 1992, com a curadoria de Beatriz Dantas. Cada cópia levou pelo menos 8 horas para ser feita e foi composta de 10 a 12 negativos sobrepostos artesanalmente.

Em 1994, quando ganhou o VII Prêmio *Marc Ferrez* de Fotografia, Neves decidiu renunciar ao trabalho comercial para dedicar-se ao trabalho autoral, começando uma seqüência de novas séries que permitiu ao artista apropriar-se de vários recursos criativos e aprofundar sua pesquisa com processos e materiais alternativos. É nesse sentido que podemos tanto falar de uma fotografia que se constitui a partir de uma perspectiva periférica e, a despeito do seu rebuscamento estético, evidenciado nas cuidadosas montagens, colagens, contrastes entre os claros e os escuros da imagem, do uso excessivo de moldura, que direciona o olhar para essa fotografia fixando-o, quanto falar de um fotógrafo que escolhe um caminho de apurada sensibilidade, para insurgir-se contra os modelos de representação que tipificam o negro. A sua insurgência, contudo, não se deixa perceber pelo leitor de forma tão clara, tão direta. Seus códigos apontam para uma flutuação dos significados, criando um jogo contradiscursivo que rompe, a partir das tessituras de suas sobreposições, com um discurso que ainda trata o negro como um sujeito exótico, enfatizando ora o erótico, ora a sua condição de minoria social. Neves acredita que há fotografias que reforçam esse ‘lugar’ que foi construído para o negro. Sobre esse fato o autor enfatiza que

²² Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais



Foto 26: Eustáquio Neves. Série Caos Urbano, Minas Gerais, 1990-92.

os fotógrafos negros são tão poucos, em compensação tem um monte de gente que faz fotografias sobre negros eu nunca me acomodei com lugar nenhum que escolhessem para mim. Quero um lugar que eu acho que pertence a todo mundo, mas, boa parte dos negros, pela realidade que vivem, não tem uma estima para pensar dessa forma, então, caem no lugar do fotografado, como exótico. (Neves, 2006)²³.

Neves não se considera “tanto” um fotógrafo, mas um contador e escutador de histórias. É, pelo espectro do seu contra-discurso, que podemos conhecer, também, a sua preocupação em registrar a cultura afro-brasileira. Vejamos o exemplo de uma de suas séries mais antigas, os *Arturos* (1993-1994) e a sua mais recente sobre a *Comunidade dos Ausentes* (MG, 2006). Nelas, o autor, demonstra um desejo em reelaborar e analisar o processo de constituição do universo cultural brasileiro em Minas Gerais. Embora, o seu processo criativo deixe evidente a escolha pela vertente *expandida* da fotografia, tendo em vista as manipulações realizadas no laboratório e os processos de sobreposições dos negativos, ainda, assim, é possível perceber, um trabalho documental extremamente cuidadoso que exigiu do pesquisador uma observação participante. Como estudioso dos *Arturos*, por exemplo, e, como um sujeito ligado às tradições mineiras (seu padrao dança Moçambique durante as festas de Nossa Senhora do Rosário), Neves inseriu-se na Comunidade para, a partir de suas imagens, representar a constituição do entrelaçamento cultural e religioso na Comunidade Negra dos Arturos, responsável pela resignificação do *ethos* africano e seus laços de pertencimento. Sobre a série, Neves nos conta que

[...] sabia sobre os Arturos, morava à 5 km de onde eles vivem, mas nunca tinha ido lá. Foi uma surpresa muito grande quando os encontrei pela primeira vez... era um dia de festa do Rosário, fiquei tão envolvido que nem fotografei [...] procurei ir lá algumas vezes fora do período da festa porque queria acompanhar o cotidiano deles. Esse mesmo processo estou fazendo agora em outra comunidade. O primeiro contato com os Arturos não lembro se foi final de 1992 ou começo de 1993. Até 1996 fui lá pesquisar. O meu processo de criação passa muito mais pela conversa que eu tenho com as pessoas e pela minha observação. Não é a minha intenção fazer um monte de fotogramas e depois editar. Por exemplo, eu fui semana passada na Comunidade do Ausente (Município de Diamantina, MG), quando volto, eu já sei o que quero fotografar. (Neves, 2006)²⁴.

Neves constata que foi a partir da série *Arturos* que a sua preocupação em falar sobre as questões que perpassam a identidade negra cresceu. Nesse momento, ele se deu conta que sendo negro ele podia tratar de questões que também eram suas, usando para isso o seu

²³ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais

²⁴ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

trabalho, a sua arte, unindo, desse modo, a técnica desenvolvida pelo seu processo criativo e o seu lugar de fala.

Retomando o seu percurso criativo é com a série *Futebol* (1998-1999) (Foto 27) que o fotógrafo dá início ao uso dos textos em suas fotografias. Seguindo o mesmo trajeto do trem que o levou a concepção da série *Caos Urbanos*, em *Futebol*, o que lhe chama a atenção, ele diz, é novamente, esse lugar onde vivem os socialmente excluídos. É o fato de esses indivíduos dividirem os lugares de lazer com as suas próprias roupas estendidas nos varais, ao mesmo tempo em que disputam com a cidade que cresce lhes tomando os espaços ociosos. Mas, esse espaço não pode ser lido, na nossa interpretação, como um lugar destinado, exclusivamente, aos excluídos, pois, esses locais são, também, os espaços de convivência, o espaço dos encontros, da interação, da socialização. Como argumenta Sodré, são as esquinas, as praças que constituem as “interseções, suportes relacionais, que concorrem para a singularização do território e de suas forças”. A praça nos diz o autor “é um ponto de concentração para acontecimentos importantes – econômicos, políticos, festivos [...] entende-se, assim, como os ex-escravos puderam usá-la como centro de convergência para seus fluxos de socialização”²⁵. O espaço onde ocorrem os jogos de futebol é, também, o espaço de interação e de mudança de papéis, onde pessoas de diferentes classes sociais exercitam o poder e a liderança.

Além da série *Futebol*, o ano de 1999 foi rico para novas produções. Nesse período, Neves desenvolveu séries importantes como *Objetização do corpo da mulher*, *Outros navios negreiros* e *Profissões em ascensão e extinção*, pela qual foi o vencedor do Prêmio *JP Morgan*, que na época oferecia ao ganhador a quantia de vinte e cinco mil reais. Nessa época, diz, “eu estava muito sem grana, 1999 foi um ano muito difícil para mim”. Nesse mesmo ano, a convite de Mark Sealy, diretor do Autograph The Association of Black Photographers e curador das mais importantes mostras internacionais de fotografia, Eustáquio Neves vai passar três meses pesquisando em Londres, mas precisamente em Brixton, bairro de maior população negra. “Em Brixton, me identifico com os lugares, as pessoas e suas atividades cotidianas. Ao vagar pelo bairro, com o olhar crítico de um pesquisador e a surpresa de um estrangeiro, sinto uma sensação de pertencer”²⁶.

²⁵ SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, Coleção Negros em Liberdade/1, 1988, p.137e 138.

²⁶ NEVES, Eustáquio. *Catálogo da Mostra Pan-africana de arte contemporânea*. Salvador - Ba, Museu de Arte Moderna, 18 de março a 17 de abril de 2005, p.86.



Foto 27: Eustáquio Neves. Série Futebol, Minas Gerais, 1998-99.

Desse momento, a série mais impactante, é, todavia, *Outros Navios Negreiros* (1999) (Fotos 28 e 29). O título da série nos remete, mais uma vez, à discussão que atravessa o passado escravista brasileiro para criar as alegorias que compõem o seu contra-discurso, e que nos dizem sobre outros sistemas opressores, sistemas esses que, tais como os navios, são desumanos e agregam em geral, negros e pobres. Durante a nossa entrevista, Neves nos pergunta: “onde estão esses outros navios?” Estão nessas frentes, responde apressadamente, “num trem de subúrbio, num ônibus lotado, esses são os outros navios negreiros”²⁷

A relação com o presente, com essas questões sociais contemporâneas, vinculadas à desigualdade vivida pela camada dos mais pobres aparece de um modo mais politizado nessa série, ao contrário de *Caos Urbanos* e *Futebol*. Dizemos isso, porque diante dessas imagens, o que vemos e, portanto, o que é possível aludir sobre a sua criação é a intrínseca simbiose que a sua arte desenvolve com o passado, com essa memória da escravidão. Tal ocorre ou pelo uso excessivo de documentos, ou pela lembrança dos navios negreiros que se apresentam nessas duas imagens. Ou pela referência feita aos diagramas que serviam como indicativos do aproveitamento do espaço dentro desses navios, ou pela evocação de uma possível leitura sugerida pelo adesivo, que indica uma idéia de importação/exportação, na qual se lê: “aberto pela aduana do Brasil”, deixando evidente a sua referência ao tráfico de escravos e à conseqüente escravidão dos negros na nossa história. Tal referência aos navios, pode ser interpretada, na atualidade, valendo-nos da reflexão posta por Paul Gilroy, quando se reporta a “micropolítica semilebrada do tráfico de escravos e sua relação com a industrialização quanto com a modernização”.²⁸

Sobre a sua postura política, analisa Mark Sealy:

[...] ele decidiu não ignorar a sua condição de negro no Brasil. Sua obra é direcionada e diretamente engajada com a sua condição que está ciente de que as inúmeras facetas e condições não podem ser expressas sem o reconhecimento da necessidade de retomar diálogos ancestrais. (Mark Sealy, 2005)²⁹

Nesse sentindo, entendemos, quando Eustáquio Neves nos diz que foi através da fotografia que ele encontrou os elementos para construir o seu imaginário. Entre passagens por Londres, e uma vida de intensos contatos com galeristas em São Paulo, o fotógrafo, decidiu mudar-se em outubro de 2002 para Diamantina, cidade histórica do sertão mineiro,

²⁷ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

²⁸ GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo/Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes. 34, 2001, p. 61.

²⁹ SEALY, Marky. In: *Catálogo da Mostra Pan-africana de arte contemporânea*, 2005, p. 87.

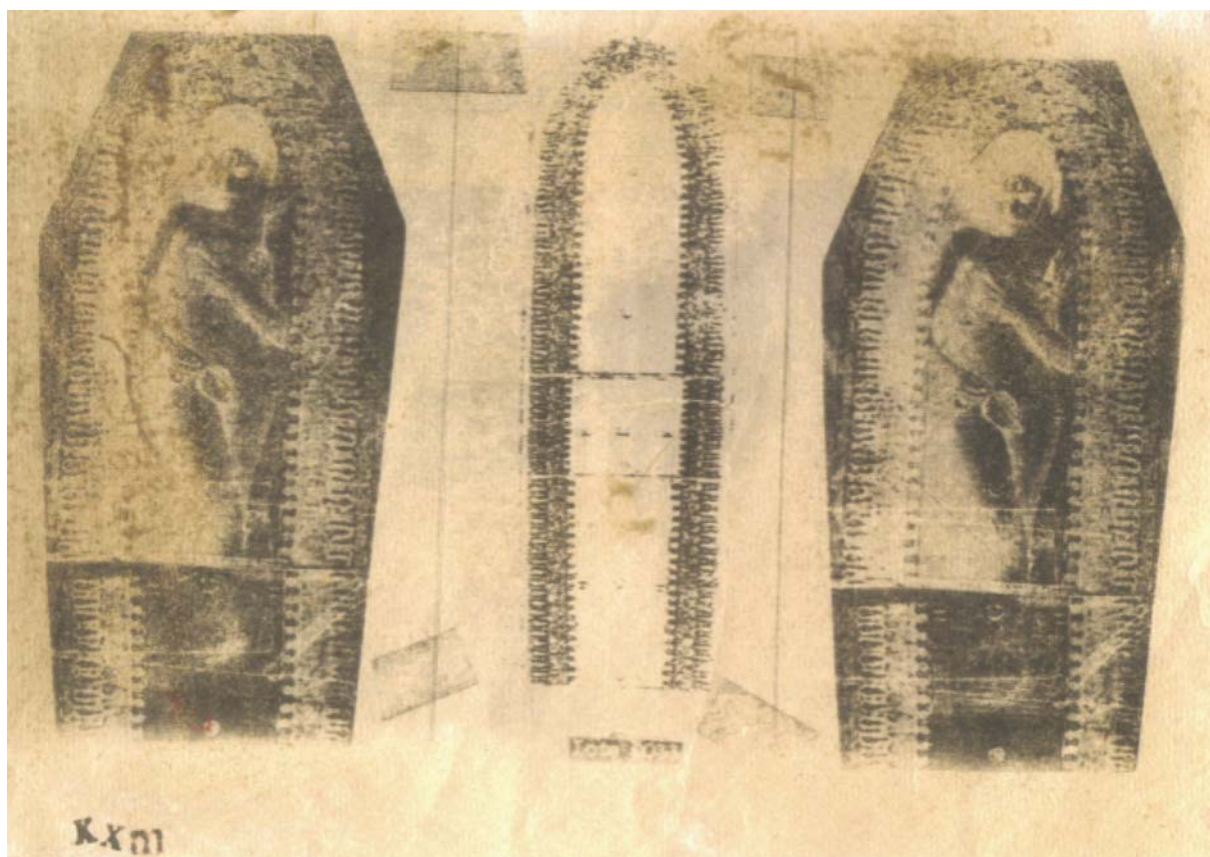


Foto 28: Eustáquio Neves. Série Outros Navios Negreiros, Minas Gerais, 1999.



Foto 29: Eustáquio Neves. Série Outros Navios Negreiros, Minas Gerais, 1999.

situada a 300 km ao norte de Belo Horizonte e justifica: “vim para Diamantina porque a minha mulher veio dar aulas aqui. Mas, eu poderia estar criando em qualquer lugar, a minha produção se dá cada vez mais dentro de casa”,³⁰ explica.

Portanto, na busca constante de se auto-inventar, enquanto indivíduo e artista, Eustáquio fala da sua produção e nos conta sobre o processo criativo de séries como *Máscaras de Punição* (1993-1994). Nela o fotógrafo deixa evidente o quão é pessoal o sentimento de opressão pelos que se sentem excluídos pelos traços étnicos marcados pela pele e pela cultura:

A *Máscara de Punição* (1993-1994) surge dessa minha intenção em discutir a questão da identidade. Ela aconteceu da seguinte forma: a pessoa que está na série é a minha mãe, foi quando eu comecei a trazer essa questão para o seio da família, tem uma série que trabalho a imagem da minha esposa, a *Boa Aparência* (2005) é um auto-retrato. [Neves explica] eu sabia do Museu do escravo em Belo Horizonte. [lá] só fotografei máscaras e objetos de tortura. Eu pensava em fazer um trabalho com isso. Eu fotografo muita coisa e arquivo, tenho um arquivo na cabeça. Quando vi a fotografia de minha mãe foi quando tive a idéia. Essa série vai à memória, mas, para discutir questões contemporâneas. As máscaras invisíveis que a sociedade usa para te deixar no lugar que ela deseja para você. As pessoas te punem pela cor da sua pele, ou seja, no seu salário, no cargo que você irá ocupar, na casa que você irá morar. (NEVES, 2006)³¹

Suas imagens usam o tom crítico para romper com os modelos de representação do negro, abrindo, por esse viés ao receptor a possibilidade para questionar as formas como foram estruturadas as relações raciais no Brasil.

Podemos inferir que as identidades, tal como nos esclarece Bezerra no ensaio, *A cor da ternura: os fios da memória* são “posicionamentos a partir dos quais os indivíduos interpretam suas vivências e o mundo ao seu redor, aprendendo a definir e a reformular seus valores e alianças”³². Na linha do pensamento de Bezerra e o aproximando do trabalho desenvolvido por Neves, compreendemos a mudança de posição, quando sujeitos até então marginalizados expressam as suas experiências de vida, recusando as estruturas que os tornam “reconhecíveis”, ocupantes de lugares predeterminados, os quais os deixam invisíveis, para, por fim, construir outros ou questionar aqueles, como observamos na produção imagética de Neves, que foge aos paradigmas impostos pelos códigos sociais. Para atingir esse objetivo, Neves trabalha de forma inquietante a questão da corporeidade. Vejamos o exemplo de séries como *Máscaras de Punição* e *Boa Aparência* já analisadas nesse trabalho. Nelas há uma

³⁰ FOTOGRAFE MELHOR. Op. cit, 2005, p. 32.

³¹ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

³² BEZERRA, Kátia da Costa. Op. cit, 2002, p. 120.

notória demonstração da preocupação do fotógrafo em tratar a sua representação por meio do corpo e nesse ponto, insistimos em reiterar Hall, ou seja, “o corpo como tela de representação”. Assim, o corpo temático de Neves apresenta-se como significante cultural, um corpo que percorre um passado de escravidão e ao refazer esse caminho torna-se capaz de resignificar histórias, na medida em que, problematiza intrinsecamente as questões étnico-raciais, possibilitando aos seus receptores construir um novo olhar sobre essa identidade.

A sua fotografia, em especial nessas séries, desconstrói o retrato, um paradigma representacional, com seus artifícios e poses. Traços que marcaram o modo como nos acostumamos a ver serem retratados os negros no decorrer da história para oferecer ao receptor, em contrapartida, um retrato em que o dá a conhecer-se em outro modo de representação da etnia.

Na série *Boa Aparência* (2005), o corpo é o recurso para a criação e a voz do sujeito criador. Como se trata do corpo do próprio Eustáquio, inferimos como já foi dito durante o processo de análise dessa série que há uma tensão na imagem, evidenciada pela partilha de uma experiência a qual é, antes de tudo, pessoal. Assim, a leitura transita no existencial do fotógrafo, que, ao usar o seu corpo como instrumento, faz alusão a sua ascendência negra apontando, como sugere o título, para os percalços que existiram no seu caminho. A sua vivência pessoal parece transcrita para a imagem e a enriquece. O seu contra-discurso articula signos que evocam o *navio negreiro* e a figura do *crioulo fugido*, provocando, desse modo, uma desorganização da ordem simbólica instituída na representação do documento de identidade indicando o preconceito e o racismo como elementos que negam a cidadania, principalmente quando se trata do mercado de trabalho, com seus anúncios que exigem uma aparência ocidentalizada. É Neves quem explica:

[...] meu trabalho é autobiográfico. Um exemplo disso é a série *Boa Aparência*, que fiz com a apropriação de fotos de documentos meus e textos de anúncios de escravos fugidos no período da escravidão no Brasil. Muito destes anúncios atribuíam ao escravo ‘boa aparência’, a mesma ‘boa aparência’ requerida nos classificados de oferta de empregos hoje em dia, que com certeza não teriam os requisitos preenchidos em se tratando de uma pessoa negra (NEVES, 2005)³³.

Eu mesmo em muitos lugares só fui tratado de uma forma melhor quando sabiam quem eu era. As pessoas estão muito mais ligadas a um título (NEVES, 2006)³⁴.

³³ FOTOGRAFE MELHOR. Op. cit, 2005, p. 34.

³⁴ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

Todavia, há uma ambigüidade, senão presente no exercício criativo do seu fazer fotográfico, mais nos espaços escolhidos para a apreciação de um provável espectador. É preciso que fique claro, contudo, que um estudo aprofundado sobre essa questão não foi possível neste trabalho. Entretanto, pela descrição dos locais de exposição de suas imagens e os veículos de divulgação usados, inferimos que suas obras são mais acessíveis para um público, de alto poder aquisitivo e que, pelas condições sociais, não é provavelmente negro. Arriscamos a dizer que as suas imagens se encontram disponíveis em espaços hegemônicos, como os museus e as galerias e, conseqüentemente, acessível a um espectador, especialmente acostumado a contemporizar os conflitos sociais, em especial a questão do racismo. A galerista Inês Sicardi, Diretora da Sicardi Gallery, que representa Eustáquio Neves nos Estados Unidos há cerca de seis anos, afirma que o artista sempre teve uma boa aceitação no mercado internacional. A obra mais valiosa foi vendida no ano de 2000 nos EUA e faz parte da série *Outros Navios Negreiros* de 1999³⁵. Neves, contudo, argumenta que não desenvolve nenhum mecanismo de marketing, ao justificar que o seu trabalho é mais conhecido em São Paulo e no exterior e, ao falar sobre isso, explica-nos a importância desempenhada pelas mídias no processo de visibilidade artística:

A fotografia ficou mais popular a partir de Sebastião Salgado, que já teve seu trabalho divulgado pelas grandes mídias. O meu trabalho não é um trabalho que interessa a essas mídias. É mais comum pessoas verem coisas minhas somente numa TV Educativa. Contudo, eu não tenho uma resistência às outras mídias, mas elas, sim, tem uma resistência ao meu trabalho. Acho que o meu trabalho só acontecerá só começará a atingir a todos que desejo falar a longo prazo. Eu nunca faço um trabalho pensando em mercado. Quando produzo estou falando de mim, desenvolvendo uma idéia..... estou propondo uma discussão que me interessa, estou fazendo algo que me faz falta. Com o tempo esse trabalho irá conseguir alcançar mais pessoas. (NEVES, 2006)³⁶

Em contrapartida, quando a sua imagem comunica-se com o público branco ou negro preocupado com a discussão étnico racial, a sua fotografia fornece os signos capazes de interpelar o receptor, dando-lhes acesso a uma nova forma de representação. É que a sua fotomontagem transforma-se em um espaço mediatizador e, como nos diz Bezerra, “propicia a tensa inter-relação entre sujeito e sociedade, entre sujeito e cultura, entre o sujeito e o outro, num diálogo guiado pelo desejo de elaborar e legitimar outras formas de ser”³⁷.

³⁵ FOTOSITE. Op. cit, 2004, p. 55.

³⁶ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

³⁷ BEZERRA, Kátia da Costa. Op. cit, 2002, p. 130 e 131.

Neves não esconde a sua preocupação na busca de uma elaborada plasticidade visível nos instigantes jogos entre o claro e o escuro, nas escolhas pelos enquadramentos, cortes e sombreamentos. Todavia, o autor exercita o seu fazer fotográfico sem repetir os estigmas imagéticos associados à temática do negro, ao mesmo tempo em que insere questões que desestabilizam a idéia de uma democracia racial.

Podemos afirmar, também, que as suas séries cultivam a ausência de fechamentos, pois são abertas, interrogativas e estimulam a flutuação e a multiplicação dos significados. A sua *fotografia expandida* atinge o imaginário do receptor sob variadas direções, percorrendo os labirintos de nossa memória. “Eu crio um roteiro”, nos diz Neves, e “essa forma de construção da imagem, o uso de vários negativos, essas camadas criadas com negativos deixam a imagem com vários níveis de interpretação”³⁸.

É, nessa perspectiva, que uma atenção aos leitores se faz importante, uma vez que são estes, também, os produtores de sentido. Em especial, se trouxermos, nesse âmbito, a teoria semiótica da interpretação, postulada por Umberto Eco, e aqui evocada por Itania Gomes³⁹:

[...] o funcionamento de um texto (mesmo não verbal) explica-se levando em consideração, além ou em lugar do momento gerativo, o papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação, bem como o modo com que o próprio texto prevê essa participação. (GOMES, 1997, p. 229).

Neves não declara que a sua fotografia está de algum modo direcionada a um leitor específico, mas demonstra uma inquietação com a visibilidade do seu trabalho quando afirma:

[...] tenho uma preocupação com o que eu quero mostrar, e cada vez mais quero que um número maior de pessoas tenha conhecimento da existência do que faço. Mas, eu não tenho controle sobre isso. Sei que várias camadas da sociedade consomem o meu trabalho, como apreciadores. (NEVES, 2006)⁴⁰

Contudo, é notório que a sua fotografia, assim como nos diz Souza ao falar sobre os *Cadernos Negros*, pressupõe “um certo tipo de leitor propenso e disposto à reflexão”, tendo em vista que os elementos encontrados nas imagens construídas por Neves possibilitam que o

³⁸ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

³⁹ GOMES, Itania Maria Mota. Recepção e interpretação: o horizonte teórico da semiótica da recepção. In: GUERRA, Josenildo Luiz e MARINHO, Mônica Benfica (Org.). *Circunavegação: temas em comunicação contemporânea*. Salvador: UFBA, Facom, 1997.

⁴⁰ Entrevista concedida a autora deste trabalho em 14 de setembro de 2006 em Diamantina, Minas Gerais.

receptor reformule conceitos e imagens, abrindo-se, assim, por esse viés a uma sugestão de ressignificação de identidades pessoais e sociais.

Portanto, podemos dizer que a obra de Neves apresenta um caráter social, político e de resistência que deixa transparecer a preocupação em criar um contra-discurso contínuo, que apresenta uma coerência temática e ideológica, exprimindo, assim, a sua luta e identidade contestadoras, enquanto um sujeito enunciador negro. É, desse modo, que Neves privilegia os aspectos sugestivos de um lugar de fala específico, destacando uma feição do fazer fotográfico que rompe com o modelo de representação imagética das minorias na contemporaneidade.

Eustáquio Neves [Juatuba, MG, 1955]

José Eustáquio Neves de Paula.

1. Exposições individuais e coletivas que participou no Brasil e no exterior:

Galeria de Arte da ETFOP, Ouro Preto (1991); Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (1991); Fotografia Brasileira Contemporânea – Anos 50 a 90, I Mês Internacional da Fotografia, São Paulo (1993); O Fotógrafo Construtor, MIS de São Paulo (1993); Biblioteca Central da Universidade de Toronto, Canadá (1994); Velaturas – XXVII Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, Ouro Preto (1995); Fotografia, Galeria da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro e Galeria de Fotografia da Funarte, Rio de Janeiro (1995); XV Salão Nacional de Artes – Ministério da Cultura e Funarte, Rio de Janeiro; Novas Travessias Contemporary Brazilian Photography – The Photographers Gallery, Londres (1996); Eustáquio Neves e Pierre Verger, Pinacoteca do Estado de São Paulo (1996); Coleção Pirelli – Masp (1997); Religiosidade, Pinacoteca do estado de São paulo (1997) O indivíduo e a memória, VI Bienal de Havana, Cuba (1997); II Bienal de Fotografia, Tóquio Metropolitan Museum of Photography, Japão (1997), Blue SKY, Oregon Center for the Photography Arts, Portland, Oregon EUA (1997); Fofest, Houston, EUA (1998), Antologia da Fotografia Africana e da Diáspora, mostra itinerante nos seguintes países (1998): Brasil, Pinacoteca do estado de São Paulo; África do Sul: National Gallery,

Cidade do Cabo; Estados Unidos, Museum of Arts, Washington; França, Maison Européenne de La Photographie, Paris; Inglaterra, Barbican Gallery, Londres; Alemanha, Haus den Kulture den Welt, Berlim. Exposição Individual na Sicardi Gallery, Houston, Texas, EUA, 2000; V Mês da Fotografia, no espaço Imagem e Forma, São Paulo, 2001; Exposição Mapas Abiertos – Fotografia Latinoamericana (2004), Mostra Pan Africana de Arte Contemporânea, Salvador, Bahia (2005).

2. Principais Prêmios:

VII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia (1994)

Prêmio Nacional de Fotografia da Funarte (1996)

Grande Prêmio JP Morgan de Fotografia (1999)

Prêmio Porto Seguro de Fotografia (2005).

3. Acervos:

Coleção Pirelli – Masp de São Paulo;

Fototecada Cidade de Havana, Cuba;

Funarte, Rio de Janeiro;

Fotofeste, Houston, EUA.

Considerações finais

Enfim, chegamos ao momento mais difícil deste processo, o de, com poucas palavras, costurar as questões investigadas por este trabalho. Principalmente, por este apresentar um caráter interdisciplinar, dado que possibilitou pensar e articular assuntos como a fotografia contemporânea, seu lugar de representação na cultura brasileira, em especial quando se trata de questões étnico-raciais e as novas discussões sobre etnias e identidades.

Diante dessa complexidade adotamos a seguinte posição: se, ao longo deste trabalho, nós chegamos a conclusões, deixar-las-emos onde elas se encontram, pois, com certeza, serão melhor compreendidas, abrindo-se, conseqüentemente à realização de novas pesquisas e considerações, visto que é inegável que a fotografia se tornou um meio interessante e legítimo para expressar e comunicar experiências sobre o que denominamos de nossa cultura brasileira.

Contudo, algumas palavras finais são inevitáveis. Para isso, seguiremos a inquietação posta por Stuart Hall (1986), ao se interrogar sobre o momento em que houve maior abertura para que fossem discutidas questões em torno da cultura popular negra. Segundo Hall, “eles têm sempre sua especificidade histórica”. Logo, sabemos que as comercializações marítimas estimularam um processo de globalização que viria mudar as configurações mundiais no século XX. Estas mudanças provocaram o deslocamento das grandes narrativas, uma ruptura com os modelos europeus ditados pela alta cultura, bem como uma mudança hegemônica na qual os EUA passaram a ser a potência mundial, além da descolonização do terceiro mundo e o impacto causado pela luta negra por seus direitos civis. O deslocamento dos grandes centros forçou uma mudança no cerne das discussões, o que colocou em pauta temas como nacionalidade, identidade, diferença, exclusão e etnias. Tais mudanças, conforme já foi dito no curso deste estudo, impulsionaram vozes, antes consideradas marginais e periféricas e estas ganharam espaço e visibilidade.

A contemporaneidade abriu-se, então, para as diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas. O aparecimento de novos sujeitos, de novas identidades resultou em novas lutas em torno da diferença, favorecendo a aplicação de “políticas culturais da diferença” em torno do mundo. Um exemplo é o impacto causado por exposições fotográficas no Brasil que recortam questões identitárias. Segundo informação de Emmanuel Araújo, artista plástico e ex-diretor da Pinacoteca de São Paulo, o ano de 1987 registrou as primeiras exposições sobre Arte Negra. Hoje, vinte anos depois, é evidente o interesse tanto dos artistas quanto do público sobre essa temática, visto que a exposição fotográfica *Negras Memórias*, Memória de Negro conseguiu reunir 90 mil pessoas. Este dado comprova o resultado de políticas culturais

da diferença, assim como o aparecimento de novos sujeitos no cenário político cultural. Isto significa que a fotografia trouxe para os espaços dominantes, como os museus e as galerias, vozes e corpos periféricos que tanto se expressam através da sua produção cultural como artistas, quanto são, por essa via, também representados, tornando-se visíveis através dessas produções. Portanto, se a globalização possibilitou uma visibilidade a formas alternativas de cultura, a fotografia apresentou-se potencialmente como um meio eficaz de sua expressão.

Esse interesse por uma construção imagética da identidade brasileira ganhou fôlego ainda na década de 40, mas, foi na de 60 que a fotografia despertou a curiosidade com a conquista de espaços nos jornais e nas revistas especializadas, deixando de funcionar como um mero apêndice do texto, imprimindo à notícia uma nova forma de falar dos assuntos cotidianos. Basta pensarmos sobre o crescente número de pautas que trataram de grandes temas nacionais como as remarcações de terras indígenas, a reforma agrária, a pobreza e a violência urbana. Se o fotojornalismo marcou significativamente a expressão visual das décadas de 60 a 70, foi na de 80 que a fotografia se estabeleceu em definitivo como uma expressão autoral e artística.

Se os discursos de representação étnica identitária são uma forma de responder ao estado de invisibilidade sofrido pelo grupo negro na nossa sociedade, parece que a fotografia se instituiu a função de expressar e ilustrar a preocupação com o tema. Isto porque, assim como nos disse Susan Sontag (1933), o olho que fotografa alterou, definitivamente, o nosso confinamento na caverna, pois, ao nos ensinar um novo código visual, ampliou a nossa forma de ver e de pensar o mundo a nossa volta. Ainda assim, no que tange à representação de questões étnico-raciais e culturais negras, inferimos que, se, por um lado, a fotografia, serviu como um meio de visibilidade das culturas populares negras, ao serem registradas pelas lentes dos fotógrafos as experiências, as tradições, as aspirações locais vivenciadas por esses sujeitos em suas festas, em suas manifestações culturais e na religiosidade, por outro, usou exaustivamente o corpo negro como matéria-prima para exprimir o processo criativo e estético dos seus artistas, haja vista os excessos de imagens que abordam o tema da identidade e da etnicidade, e que, muitas vezes, repetem discursos que priorizam o exótico.

É necessário dizer, também, que não conseguimos escapar totalmente do olhar europeu típico do século XIX que nos formou. Devemos entender este olhar como um elemento importante da nossa constituição enquanto sujeitos, indivíduos brasileiros que somos, pois compreender esta questão parece eficiente para que percebamos porque algumas de nossas fotografias ainda reproduzem estereótipos ou porque assim a interpretamos. Sem dúvida, tudo isto diz respeito ao nosso passado, sobretudo, à nossa inspiração em um modelo

européu, que começou a ser importado naquele século. Principalmente, quando pensamos que a fotografia se apresentou, naquele período, como um recurso visual eficaz na formação do sentimento de identidade, materializando, assim, a visão sobre nossas diferenças. Daí observarmos ser recorrente a escolha por temas, cores, enquadramentos e composições que produzem simulacros estetizantes do corpo negro, reestabelecendo, em algumas imagens contemporâneas, a representação de antigos estereótipos relacionados ao corpo que é visto, ora como fetiche, ora como força de trabalho.

Afirmamos que, na primeira década de 2000, a imagem se expressa como uma das mais importantes formas de comunicação, mas, é inevitável considerar o seu inquestionável poder de representação que tanto pode reforçar a criação dos estereótipos, quando se trata do sujeito negro, quanto pode favorecer a desconstrução destes, possibilitando à reformulação de uma auto-estima social positiva do afro-descendente. No que diz respeito à representação étnico-racial do negro, a fotografia vem contribuindo de forma significativa para o questionamento de como e de que maneira a inclusão e a exclusão do negro se deu no passado e a sua extensão na atualidade. Também é necessário dizer que o panorama traçado, neste trabalho, buscou muito mais despertar inquietações do que propriamente instituir um juízo de valor às artes fotográficas. E, se, por acaso deixamos escapar essa determinação, isto pode ser perfeitamente explicado pela complexidade e pela ambigüidade que o tema desperta.

É notório expressar o papel da fotografia enquanto espaço de reatualização da cultura negra, que possibilita a esta comunidade e ao seu público fruidor em geral as ferramentas para compreender o processo de constituição da identidade afro-brasileira. Por isso, o interesse em pesquisar um autor como Eustáquio Neves, cuja via de expressão criativa é a expansão do seu fazer fotográfico como meio de conectar questões sociais, políticas e identitárias relacionadas ao afro-descendente, usando para isso o corpo como primeiro território de identidade.

O corpo é explorado por Neves em duas das séries analisadas, *Máscaras de Punição* e *Boa Aparência*. Nessas séries, o autor reafirma, em nosso entendimento, o quanto é pessoal e necessário imprimir uma discussão sobre o passado escravista brasileiro e suas conseqüências na atualidade, visíveis nas expressões constantes de racismo e de discriminação. Para isso, a sua *fotografia expandida* faz alusão a um outro tempo, século XIX, aos mecanismos de representação visual estabelecidos naquele período e que marcaram o modo como a alteridade foi vista e tipificada. A sua fotomontagem que, na nossa leitura, rasura este modelo e suas estratégias de poder, a partir do questionamento sobre o preconceito racial ainda presente na contemporaneidade, é aqui evocado pelas suas construções realizadas no laboratório fotográfico.

O seu apurado senso estético cuida da forma, elaborada exaustivamente no laboratório, onde colagens, montagens e sobreposições dão estrutura ao seu contra-discurso que tem relação direta com a sua ascendência negra e com suas experiências positivas e negativas enquanto afro-brasileiro, imbricando sujeito, objeto e conteúdo. Assim a sua *fotografia expandida* traz para a discussão temas que fazem alusão a citações históricas relacionadas ao tempo da escravidão, para, a partir de um local de fala, cuja ascendência dá o tom da enunciação, insurgir-se contra a invisibilidade social, decorrente da exclusão política e econômica a que os negros estão submetidos na contemporaneidade.

Os corpos reaparecem em *Arturos*, última série analisada, para rememorar como foi reconstituída a vida em diáspora, a preservação de suas tradições, o sentimento de pertencimento e a reatualização das culturas negras e suas cosmovisões.

Enfim, ressaltamos que, para que haja de fato a implementação de novas políticas sociais, econômicas e culturais de inserção do sujeito negro na sociedade, é necessário, dentre outras ações, estimular a divulgação de novos códigos visuais que, como o fez Neves, criam contradiscursos que devolvem a auto-estima ao afro-brasileiro ou propõem uma reflexão sobre os processos de exclusão a que este está submetido. Acreditamos que só dessa maneira poderemos promover “políticas culturais da diferença”, possibilitando condições sociais à diversidade cultural, igualdade de direito e respeito às diferenças.

Se a fotografia tem se apresentado como uma grande força expressiva da arte e da cultura étnica, é necessário também que sejam pensadas as estratégias educativas que possibilitem aos que nelas se encontram representados o acesso às suas imagens e a essa discussão, pois, assim, poderemos interrogar sobre como temos sido representados e como essa representação afeta a nossa própria auto-representação, estabelecendo-se, por este caminho uma negociação com nossas rotas.

Referências

- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 7 ed. Trad. de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 2002.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites-século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- AZEVEDO, Thales de. *As elites de cor numa cidade brasileira: um estudo de ascensão social & classes sociais e grupos de prestígio*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia/EDFBA, 1996.
- BACELAR, Jéferson; CARDOSO, Carlos (Orgs). *Brasil, um país de negros?* Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 1999.
- BARBOSA, Wilson do Nascimento. *Cultura negra e dominação*. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2002. (Coleção Aldus, 9).
- BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1987.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BEZERRA, Kátia da Costa. A cor da ternura: tecendo os fios da memória. In: Maria Nazareth Soares (org). *Poéticas Afro-brasileiras*. Belo Horizonte: MAZZA: PUC Minas, 2002.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas gerais: séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- BRAGA, Luiz. *Fotoportátil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1976.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica – teoria e metodologia em sociologia da arte*: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CARNEIRO, Edison. *Ladinos e crioulos: estudos sobre o negro no Brasil*: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Trad de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTRO, Nadya Araújo; BARRETO, Vanda Sá (Orgs.). *Trabalho e desigualdades raciais: negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador*. São Paulo: Annablume, 1998.
- CAUQUELINE, Anne. *Teorias da arte*; Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. *A fotografia contaminada*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, outubro/novembro 1994.
- CHIARELLI, Tadeu. *Identidade / não Identidade – fotografia atual*. São Paulo: MAM / SP, 1997.

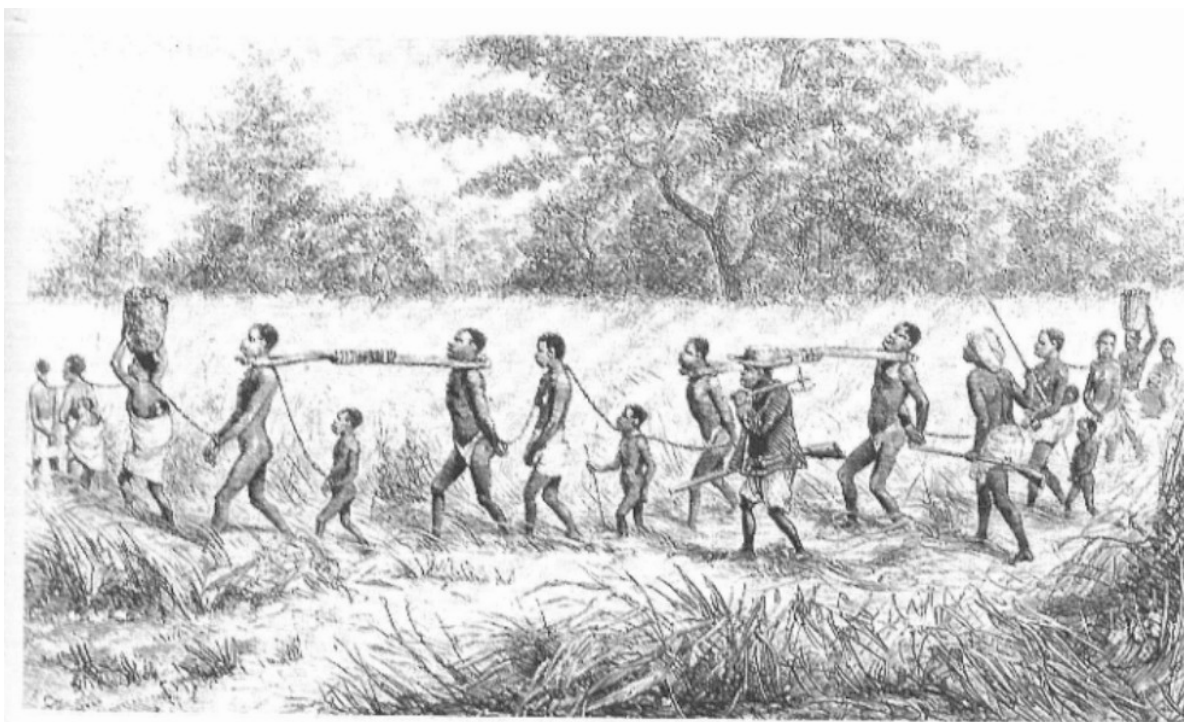
- COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte e Editora da UFRJ, 1995.
- COSTA, Helouise. *Além da forma*. In: Revista Bravo. São Paulo. Editora D'Ávila LTDA, ano 06, dezembro, 2002.
- COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CRAVO, Mario, Neto. *Laróyè*. Salvador: Áries, 2000.
- DELEUZE, Giles. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica do sentido*. Trad de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DEL GAISO, Pisco. *Fotosite*. São Paulo: FS fotografia, 2005.
- DIDI – HUBERMAN, G. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 6. ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2003.
- ECO, Umberto. O olhar discreto: semiologia das mensagens visuais. In: _____. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. De Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad de Maria Adrian da Silva Caldas. Salvador: Fator, 1983.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1978. v.2.
- FERNANDES, Rubens Junior. *A fotografia expandida*. Tese de doutorado. PUC. São Paulo. 2002.
- FERNANDES, Rubens Junior. *Labirintos e identidades – Panorama da fotografia no Brasil 1946 – 1998*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- FERNANDES, Rubens Junior. *Descobertas e surpresas na fotografia brasileira contemporânea expandida*. São Paulo: Catálogos Seminário Panorama da Imagem, 1996.
- FIGUEIREDO, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- FLORENTINO, Manolo (org). *Ensaio sobre a escravidão (1)* Belo Horizonte: Ed: UFMG, 2003.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes em discordância na literatura afro-brasileira contemporânea. In: *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: MAZZA: PUC Minas, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- FREIRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 50 ed. São Paulo: Global, 2005.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Editions du Seuil, 1979.
- FRY, Peter. *Ciência social e política 'racial' no Brasil*. Revista USP/Universidade de São Paulo. N.1 (mar/mai.1989) São Paulo, SP: USP, CCS, 1989.
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad de Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução à uma poética da diversidade*; tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GONZALES, Lélia; HASENBLAG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- GONZÁLEZ, Lélia. *A categoria política-cultural de Amefricanidade*. In: Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 92/93; 69/82, jan-jun.,1988.

- GOMES, Núbia Magalhães; PEREIRA, Edmilson Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: Edufjf, 1988.
- GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundos*. Trad. Antônio Duarte. Porto: Asa, 1995.
- GUERRA, Josenildo Luiz e MARINHO, Mônica Benfica (org). *Circunavegação: temas em comunicação contemporânea*. Salvador: UFBA, Facom, 1997.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (Org); Trad de Adelaine La Guardia Resende *et ali*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A 2005.
- IANNI, Octavio. A racialização do mundo. In: *Tempo social*. V.8, n.1, p.1-23. maio 1996.
- IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.
- KEIL, Ivete, TIBURI, Márcia (Org). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática. 1989.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). *Imagem e memória ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: um estudo da (auto) representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Revista Studium, Campinas, N 9. Disponível em <www.studium.com.br>
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço & Tempo, 1988.
- LUCAS, Glauro. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA / Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 1995.
- LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra em tempos pós-modernos*. Salvador: SECNEB, 1992.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à Fotografia*. Brasiliense, 1984.
- MAGALHÃES, Aluísio. *Cartenas: a fotografia como suporte de criação*. Rio de Janeiro: Funarte / Núcleo de Fotografia, 1982.
- MAGALHÃES, Ângela e PEREGRINO, Nadja F. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MAMEDE, José Carlos. *A realidade da imagem: um estudo da visualidade a partir da Fotografia*. Salvador: Faculdade de Comunicação da UFBA, 1997.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*; Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectivas, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva: Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MATTOS, Hebe (org). *Memória do cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. Trad de James Amado. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MAUAD, Ana Maria. *Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista*. Revista Studium. Campinas. N 15. Disponível em: <www.studium.com.br>

- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*; Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MONCLAR, Valverde (Org). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia pensante*. São Paulo: Senac, 1997.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. *Alegorias brasileiras*. São Paulo: Editora Senac. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- MONTEIRO, Rosana H. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2001.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- NEVES, Eustáquio. *Fotoportátil*. São Paulo. Cosac & Naify, 2005.
- NOTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2003.
- NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (Org). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 1993.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia*. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2006.
- PAN-AFRICANA DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Catálogo. 2005.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*; Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica*. Perspectiva, São Paulo: 1999.
- PEREIRA, Luis Humberto M. *Fotografia - universos e arrabaldes*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/FUNARTE/Núcleo de fotografia RJ, 1983.
- PEREIRA, João Baptista. B. *A questão racial brasileira vista por três professores*. Revista USP/Universidade de São Paulo. N.1 (mar/mai.1989) São Paulo, SP: USP, CCS, 1989.
- PEREIRA, Edmilson Almeida de. *Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil*. In: Maria Nazareth Soares (org). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: MAZZA: PUC Minas, 2002.
- PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. vol 1 e 2. São Paulo: Estação Liberdade, 1997 - 2000.
- PONTUAL, Roberto. *Corpo & alma fotografia contemporânea no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Fotografia, 1984.
- POUTGNAT, Philippe; STREIFF – FERNART, Jocelyne. *Teorias da etnicidades: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de BARTH Fredrik*. Trad de Elcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 1998.
- Prêmio Porto Seguro de fotografia, Catálogo. São Paulo, 2004.
- QUERINO, Manuel. *A raça africana e seus costumes*. Salvador: Progresso, 1995.
- RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Casa do Estudante do Brasil, 1971.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1999.
- REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- REVISTA USP. São Paulo, n.18, jun/ago. 1993 (Dossiê Brasil – África).

- RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. Rio Grande do Sul: Editora Unisno, 2003.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo. editora: Hucitec / Senac. 2005.
- SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *Imagem*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SCISÍNIO, Alaôr Eduardo. *Dicionário da escravidão*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1997
- SILVA, Nelson do Valle; HASENBALG, Carlos. *Relações raciais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Rio Fundo/ IUPERJ, 1992.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- SILVEIRA, Renato da. *A ordem visual* (Uma introdução à teoria da imagem de Pierre Francastel). In: *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DB&A, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*: São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Florentina. Discursos identitários afro-brasileiros: Ilê-Aiyê. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: MAZZA: PUC Minas, 2002.
- SOUZA, Florentina da. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2002.
- SOUZA, Octavio. *Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- SCHAWRCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo*: Edusp/Estação Ciência, 1996.
- SCHAWRCZ, Lilia Moritz (Org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Trad de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- SODRE, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- TURAZZI, Maria Inez (Org). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N.27, 1998.
- WOLLHEIM, Richard. *A Arte e seus objetos*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ANEXOS

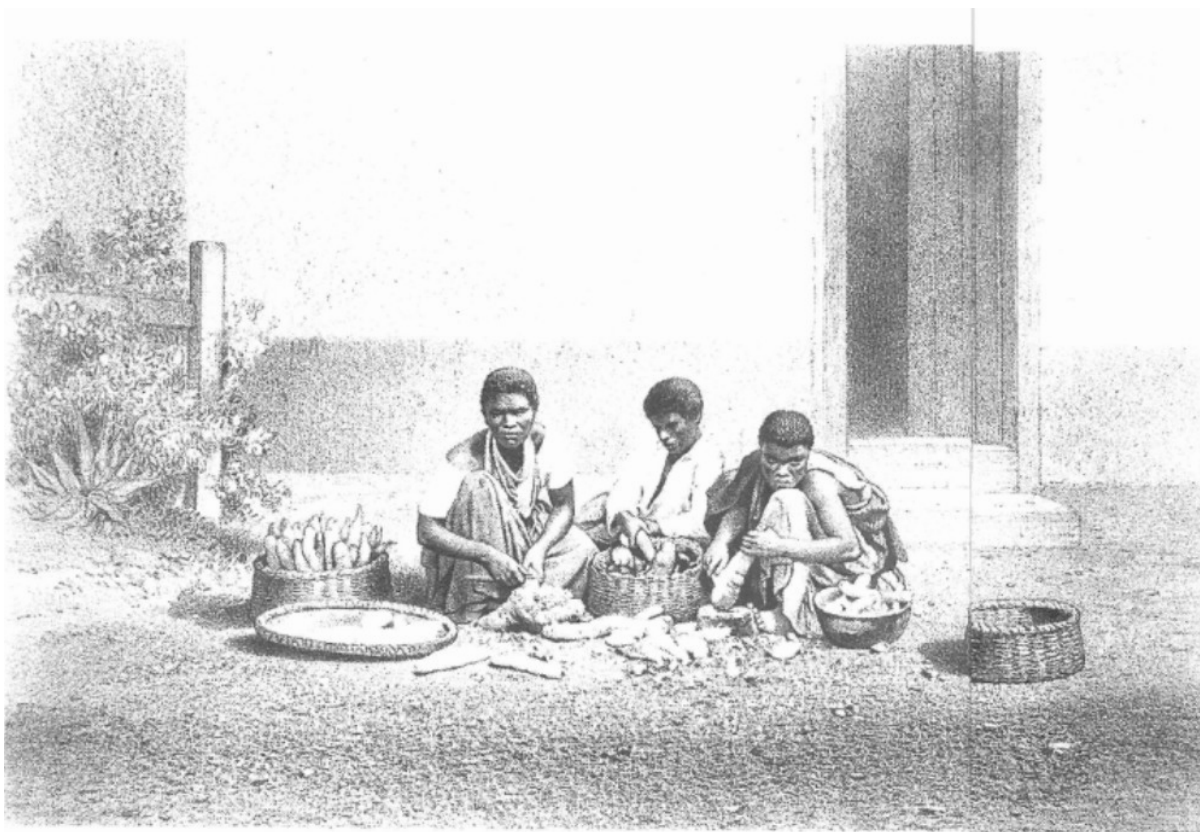


Anexo A: Figura. Comboio de escravos a caminho dos mercados a partir do relato de Mungo Park, 1790.

Fonte: Marina de Mello e Souza. Reis Negros no Brasil escravista. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

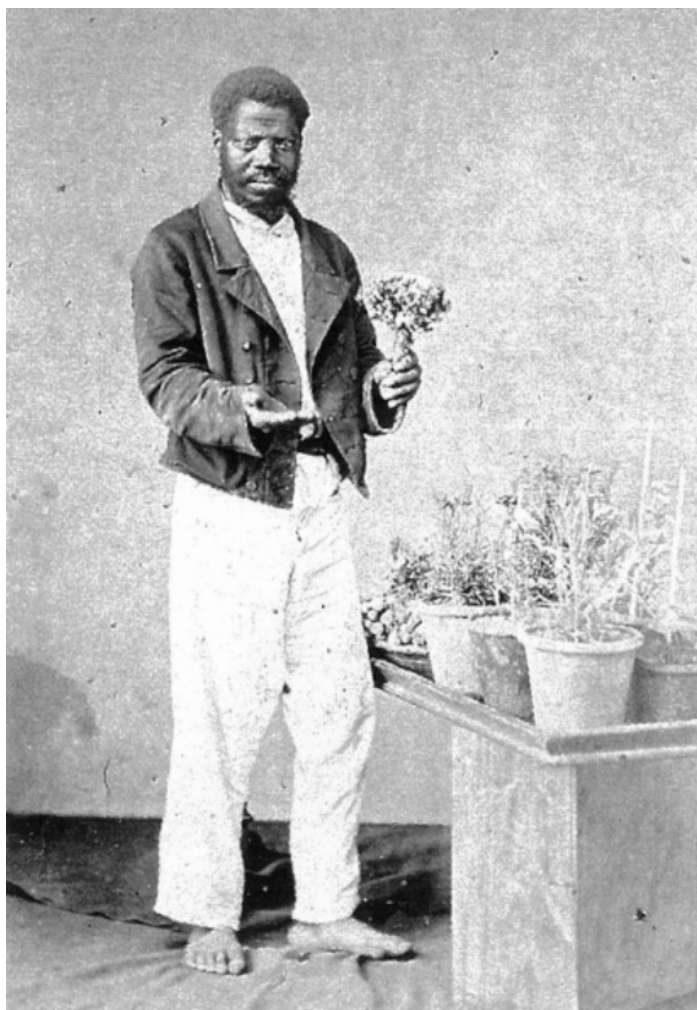


Anexo B: Fotografia de João Ferreira Villella, 1860. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Recife.
Fonte: Reproduzida LAVALLE, Patrícia. O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista.
Belo Horizonte, UFMG, 2003..



Anexo C: Litografia de Champagne. Descascando mandioca, s.d.

Fonte: Maria Inez Turazzi. Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1998.



Anexo D: Fotografia de Christiano Jr., c. 1860.


Fonte: Reproduzida LAVALLE, Patrícia. O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

1854

CRIOULO FUGIDO.

RS. 50000

DE ALVICARAS



Anda fugido, desde o dia 18 de Outubro de 1854, o
escravo crioulo de nome

FORTUNATO,

de 20 e tantos annos de idade, com falta de dentes na frente, com pouca ou nenhuma barba, baixo, reforçado, e picado de bexigas que teve ha poucos annos, é muito pachola, mal encarado, falla apressado e com a bocca cheia olhando para o chão; costuma ás vezes andar calçado intitulado-se forro, e dizendo chamar-se Fortunato Lopes da Silva. Sabe cozinhar, trabalhar de encadernador, e entende de plantações da roça, donde é natural. Quem o prender, entregar á prisão, e avisar na côrte ao seu senhor Eduardo Laemmert, rua da Quitanda n.º 77, receberá 50000 de gratificação.

Rio de Janeiro. — Typ. Universal de LAEMMERT, Rua dos Invalidos. 61 B.

Anexo E: Figura. Crioulo Fugido

Fonte: Revista A construção do Brasil, Coleção Nossa História. São Paulo, 2006.