

Além da caixa preta: a identidade afro-brasileira na fotografia de Eustáquio Neves*

Genesco Alves de Sousa**
Ricardo Oliveira de Freitas***

Resumo

O artigo apresenta uma análise da obra e do processo criativo do fotógrafo afro-brasileiro Eustáquio Neves, tendo como corpus a série fotográfica Máscara de punição (2002-2003). As reflexões são inspiradas na Filosofia da fotografia, de Vilém Flusser (1985), assim com nas contribuições de Stuart Hall (2005), Muniz Sodré (2005) e Boris Kossoy (1999; 2002). O artigo pretende contribuir para o estudo das referências simbólicas que envolvem os processos de valorização e de reconhecimento das identidades afro-brasileiras no âmbito da cultura nacional.

Palavras-chave

Identidade afro-brasileira; imagem; representação.

Abstract

The paper presents an analysis of the work and the creative process of the photographer African-Brazilian Eustáquio Neves, whose corpus the photographic series Mask of punishment (2002-2003). The reflections are inspired by the Philosophy of photography by Vilém Flusser (1985), and with the contributions of Stuart Hall (2005), Muniz Sodré (2005) and Boris Kossoy (1999; 2002). The text contributes to the study of symbolic references that involve the process of recovery and recognition of African-Brazilian identities within the national culture.

Keywords

African-Brazilian identity; image; representation.

* Artigo recebido em 19 de março de 2013 e aprovado em maio de 2013.

** Mestre em Letras (Linguagens e Representações) pela UESC/FAPESB. Especialista em Educação e Relações Étnico-Raciais pela UESC/FAPESB. Graduado em Artes Plásticas pela Escola Guignard – UEMG. Apoio FAPESB.

*** Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Possui Estágio Pós-doutoral pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integra o grupo de pesquisa Contemporaneidade em Artes e Pesquisas Articuladas – CARPA.

Introdução

A abolição marcou o início de uma nova era no Brasil, contribuindo para romper com a noção de atraso vinculada à permanência do trabalho escravo. A partir desse evento, intensificaram-se o desejo e as iniciativas nacionais para provar a capacidade brasileira de responder positivamente às exigências impostas pela Modernidade.

As iniciativas imbricaram-se com os desafios trazidos pelo deslocamento do lugar social dos escravizados para a condição de cidadãos livres, cuja presença expôs empiricamente as contradições de um projeto de identidade nacional que presumia a invisibilidade dessa parcela da população. Contradições estas que traduziram uma relação conflituosa e problemática, com o tempo armada pela nação brasileira, na busca por uma imagem que lhe assegurasse coerência interna e um lugar no rol das nações modernas. Mesclava-se assim, realidade e imaginação através das representações de um passado com o qual não seria sensato contar, um presente com o qual se constatava o indesejável e um futuro baseado em projeções questionáveis.

Na atualidade, tais representações se materializam em expressões tais como “brasileiro tem memória curta” ou “o Brasil é o país do futuro”, cujos significados aparecem ligados à compreensão do papel desempenhado pela fotografia na afirmação da identidade brasileira e na divulgação da modernização do país.

Confundindo-se com a própria modernidade, a fotografia despontou no cenário internacional oitocentista concomitante ao desenvolvimento do evolucionismo social como um instrumento de divulgação da “imagem ideal” do Brasil. Para uma nação sem memória, cuja identidade ideal se transformou em uma aposta no futuro, a fotografia forneceu provas do desenvolvimento no presente e transformou-as em documentos para as próximas gerações. A credibilidade das imagens fotográficas foi decisiva para elaborar um contraponto ao legado iconográfico e aos relatos dos viajantes estrangeiros que transitaram pelo país durante os séculos XVI e XVII. Apesar de não romperem o vínculo com a noção do exótico, as novas imagens destacaram o processo civilizatório, contribuindo para diminuir o peso das noções de selvageria e primitivismo veiculadas através desse mesmo legado e legitimar outras representações.

Os resultados desse processo ficaram estampados em uma nova iconografia que, paradoxalmente, provou o potencial nacional para o desenvolvimento, embora mantendo uma representação hierarquizada dos seus tipos humanos. Dessa maneira, a fotografia manteve-se vinculada ao aparato teórico utilizado para pensar e definir a

identidade nacional, sobretudo através da relação entre o seu aperfeiçoamento técnico e a emergência dos processos de recenseamento e normatização social da época.

Em função dessa hierarquização justificada pela obsessão cientificista que as via como um entrave para o desenvolvimento, as representações culturais afro-brasileiras, quando não foram severamente coibidas, silenciadas ou distorcidas, foram cooptadas como um produto genérico da cultura popular brasileira.

Revisando o vasto histórico de atuações, confrontos e negociações de diferentes grupos afro-brasileiros, junto de outros Movimentos Sociais, identificamos como suas contribuições, através de importantes conquistas no campo dos direitos civis e avanços do conhecimento acerca da diversidade cultural, sugerem uma revisão da história nacional e da sua participação na cultura brasileira. Nesse contexto, a abordagem da cultura afro-brasileira enquanto cultura do “outro” se destaca, sugerindo que determinadas imagens do “afro”, elaboradas pelos próprios afro-brasileiros, podem atuar criticamente sobre a narrativa da nação, introduzindo dissonâncias e outros códigos que levam a outras possíveis interpretações.

Neste trabalho, recorreremos à obra de Eustáquio Neves, fotógrafo afro-brasileiro reconhecido internacionalmente, com o intuito de analisar de que maneira a presença “afro” e de determinados elementos da cultura negra brasileira referenciam e manifestam-se no âmbito da produção visual contemporânea, visando a compreender suas contribuições para o entendimento da questão da identidade nacional. A produção de Eustáquio Neves apresenta uma abordagem peculiar da presença “afro” que não se enquadra nas representações estereotipadas sobre o lugar e o papel social deste personagem na cultura brasileira, sugerindo, ao mesmo tempo, um rompimento com as convenções da fotografia tradicional.

Imagem e nação

Decorrente das pressões internacionais, cujos resultados incluem a proibição do tráfico internacional de escravos africanos, a abolição do sistema escravocrata completou um ciclo de eventos, entre os quais figuram a chegada da Corte Portuguesa na Colônia, a elevação da categoria Colônia a Reino Unido e, posteriormente, a Proclamação da República, que provocaram rearranjos sociais, concorrendo, cada um a sua maneira, para a configuração de uma “imagem” nacional.

Trata-se da construção de uma imagem nacional definidora da identidade brasileira. Uma “narrativa da nação” cujos significados, mesmo não estando literalmente expressos na constituição genética dos brasileiros, seriam considerados como parte da sua “natureza essencial” (Cf. HALL, 2005, p. 50-51).

Destacando-se entre os demais eventos, a abolição forneceu a senha para o país sair do estágio da barbárie escravocrata e assumir o seu lugar no rol das nações modernas, apresentando simultaneamente um desafio para a elaboração da narrativa nacional através do deslocamento social dos ex-escravizados para a condição de cidadãos livres.

Os escravizados foram tratados como bens e mercadorias, e não como seres humanos. Após a abolição, nenhuma medida efetiva foi tomada para o seu reconhecimento e a sua integração sócio-econômica, mas sua nova condição social despertou o interesse dos intelectuais encarregados de “pensar” o país, pois sua permanência como cidadãos livres constituía a prova empírica dos antagonismos raciais brasileiros, problematizando a elaboração de um discurso unificador.

Se antes de 1888 já havia um consenso mínimo acerca da noção de um Estado unificado e com fronteiras definidas, faltava à nação, entretanto, em termos de coesão grupal, completar o “processo de diferenciação interna” pelo qual seria definida e afirmada a sua “identidade autônoma” (SODRÉ, 2005, p. 40). Nesse contexto, a temática racial transformou-se em um poderoso argumento e contribuiu para definir e estabelecer as diferenças sociais. Adaptadas à realidade brasileira, as “máximas do evolucionismo social” em voga na Europa naquele momento exerceram grande influência sobre a produção dos intelectuais brasileiros, sobretudo a partir da “noção de que as raças humanas não permaneciam estacionadas, mas em constante evolução” (SCHWARCZ, 1993, p. 18).

Nos primeiros estudos sobre o negro no Brasil, como o realizado pelo pioneiro Nina Rodrigues, os vestígios dessa influência são traduzidos em argumentos sobre a inferioridade racial do negro, condenando-o “pela própria morfologia e fisiologia a jamais se igualar o branco” (RODRIGUES, 1976, p. 268). Atualmente, esses argumentos passam por revisões e ajustes. A noção biológica de raça foi confrontada com outras definições, possibilitando interpretações mais abrangentes do termo, inclusive considerando suas dimensões sociais e políticas. Originalmente, a noção

biológica foi utilizada no discurso nacional unificador e contribuiu para transformar os africanos e seus descendentes em estrangeiros (NASCIMENTO, 2003, p. 127).

No Brasil, esse processo assumiu características bem peculiares, pois enquanto o desaparecimento gradual dos indígenas foi dado como certo e inevitável, a permanência dos negros transformou-se, sob a luz de um descompasso bastante nítido entre realidade e imaginação, em problema. Como tornar-se uma nação moderna sem se afastar da vergonha e do atraso que a escravidão representava? Como imaginar tal afastamento sem negar a realidade de um contingente populacional constituído predominantemente por ex-escravos?

Re-tratando as diferenças

A definição da identidade nacional brasileira insere-se no contexto de acirrada concorrência internacional. As invenções foram utilizadas pelas nações modernas para provar e divulgar o seu desenvolvimento. Assim como o telégrafo, o telefone e os motores à explosão, a fotografia também se destacou como testemunha do progresso nacional, principalmente pela sua credibilidade. Em relação à identidade brasileira, a fotografia contribuiu para transformar a imaginação em realidade documentada. Com um passado e um presente que não nos favoreciam, restava apostar em uma meta para o futuro. Para isso, nada melhor que um sistema de representação que o fizesse de maneira objetiva e irrefutável.

Através das imagens fotográficas, a nação produziu as evidências do seu desenvolvimento, registrando os processos de urbanização, as melhorias na infraestrutura de transportes e as riquezas oriundas da cafeicultura. Por outro lado, sua diferença no cenário internacional foi determinada também pelo que apresentava de novidade em relação às demais nações. As suas paisagens exuberantes, seus recursos naturais não-explorados e seus tipos humanos “exóticos” (TURAZZI, 1995, p. 138).

Através da estética do “exótico”, muitos fotógrafos se destacaram produzindo séries etnográficas que mostravam homens negros e mulheres negras vestidos no padrão aristocrático da época, em contraposição às imagens produzidas e veiculadas durante a escravidão (KOSSOY, 2002, p. 67-71). Testemunhava-se, assim, o processo evolutivo de uma parte da população que até pouco tempo atrás nem era considerada ser humano.

Em suas próprias fronteiras, o interesse europeu pelo exótico estava relacionado ao desenvolvimento da representação e da autorrepresentação do indivíduo, decorrente

da ascensão da burguesia e da sua crescente necessidade de personalização. A fotografia contribuiu para consolidar o projeto de identidade burguesa, sobretudo com a invenção do formato *cartão de visita*, em 1850, um aperfeiçoamento técnico que elevou o retrato fotográfico à categoria de instrumento de normatização social que poderia tanto exaltar os feitos do indivíduo como enquadrá-lo nos mais variados desvios da norma social (FABRIS, 2004, p. 28).

Como instrumento de identificação e distinção social, a fotografia deu o impulso decisivo para afirmar a imagem ideal do burguês, contribuindo simultaneamente para intensificar o interesse das pessoas por outras realidades, através do registro e da documentação de lugares, situações, costumes e indivíduos não-ocidentais. Nesse sentido, as séries etnográficas contribuíram para divulgar nossa capacidade de evolução, aproveitando a curiosidade externa pela nossa diferença e o interesse na afirmação da identidade burguesa europeia. Ao contemplar essas imagens, o que se vê não é apenas a realidade, mas as concepções daquilo que ela deveria ser.

Como resultado de uma construção, o retrato fotográfico oitocentista atestou a determinação exercida pelas normas sociais na elaboração das imagens, sugerindo que, além de registrar, a fotografia contribuía para instituir novas realidades.

Imagem e técnica

Existem diversas “histórias da fotografia” e muitos que reivindicaram para si a autoria da sua invenção. Dessa maneira, julgamos mais prudente considerar a fotografia como o resultado de uma série de tentativas independentes de registrar imagens analógicas bidimensionais formadas a partir do aparato da câmera escura, conhecido desde a antiguidade.

Oficialmente, a “descoberta” da fotografia foi anunciada publicamente na França em 1839. A partir de 1850, com a invenção do formato *cartão de visita*, a nova descoberta deixou de ser um privilégio de um pequeno grupo de amadores e interessados com condições de pagar seus altos custos e experimentou uma dimensão industrial. Em meados de 1880, a fotografia massificou-se e transformou-se em um fenômeno comercial (FABRIS, 1998, p. 17).

Em agosto de 1840, chegou ao Brasil o primeiro equipamento fotográfico. Quatro anos depois, diversos periódicos do Rio de Janeiro já publicavam anúncios de serviços fotográficos e, duas décadas após a chegada do primeiro equipamento

fotográfico, a cidade já contava com quatro casas especializadas no ramo, demonstrando como o desenvolvimento da fotografia imbricou-se com os imperativos da própria modernidade (TURAZZI, 1995, p. 151).

O cenário do desenvolvimento industrial internacional, em que a maioria da população era analfabeta e a necessidade de informações visuais era cada vez maior tanto para fins políticos como comerciais, exigiu que a produção de imagens fosse pautada por critérios de fidelidade, rapidez de execução, baixo custo e produtividade, obtendo no processo fotográfico uma resposta à altura de tais demandas (Cf. FABRIS, 1998, p. 15).

Diferente de sistemas tradicionais, como o desenho ou a pintura, em que a mão determina a transferência das ideias previamente elaboradas na mente, através do lápis ou do pincel, para os suportes, o sistema fotográfico combinou conhecimentos mecânicos, ópticos e químicos para produzir imagens através de um dispositivo técnico, o aparelho fotográfico.

Nesse processo de transformar imagens mentais em imagens físicas, a suposta ausência da mediação humana na fotografia garantiu-lhe mais credibilidade, em comparação aos sistemas tradicionais. Tal distinção insere-se na tradição idealista ocidental a partir do pressuposto de que a exclusão da subjetividade humana garante uma apreensão e um conhecimento do mundo mais confiável, relegando a um plano inferior as formas de apreensão que dependem dos sentidos humanos. Essa constatação é relevante na medida em que ajuda a entender a supremacia da perspectiva geométrica como regra de representação do espaço e como a principal referência explicativa do mecanismo da visão ocidental, demonstrando a predominância de um modelo ideal em detrimento da real capacidade humana da visão.

A diferença da fotografia em relação às imagens tradicionais não se reduz à supressão da mediação humana, pois o aparelho que a viabiliza é resultante do aproveitamento e da aplicação de conceitos científicos. De acordo com Flusser (1985, p. 10), a fotografia é uma imagem “técnica” produzida indiretamente pela teoria:

Ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau: abstrai duas dimensões do fenômeno concreto; a imagem técnica é abstração de terceiro grau: abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem. Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo (FLUSSER, 1985, p. 10).

Essa diferenciação concorre para que as imagens tradicionais sejam facilmente identificadas como símbolos, enquanto que as imagens técnicas são vistas superficialmente como resultado da impressão automática da realidade sobre as superfícies, numa correspondência ponto por ponto com o mundo, fazendo com que o observador deposite-lhes tanta confiança. Tal credibilidade está relacionada ao aparelho fotográfico, cujo funcionamento pode ser explicado cientificamente. Obstante tal ressalva, tornou-se comum confiar nas imagens fotográficas da mesma maneira com que confiamos em nossos próprios olhos, mesmo não entendendo a complexa teoria científica que viabiliza sua existência.

Etimologicamente, fotografar é o mesmo que escrever com a luz; sem luz, não há fotografia e o aparelho fotográfico consiste basicamente em um instrumento destinado a captar e controlar a luz. Daí a importância, para a fotografia, dos conhecimentos que versam, no âmbito da Física, da Matemática e da Química, sobre as características, as propriedades, o comportamento e o controle da luz. A dificuldade em perceber esses “textos” transforma os aparelhos em “caixas pretas”, verdadeiros brinquedos cujos “modos de usar” estão inscritos do lado de fora e com os quais podemos brincar facilmente, mesmo sem saber o que se passa no seu interior. Fotografar, sem perceber essa teoria, não passa de “um gesto automático graças ao qual o mundo vai aparecendo” naturalmente (FLUSSER, 1985, p. 5).

Imagem técnica e linguagem artística

Ao diferenciar imagens tradicionais de imagens técnicas, Flusser (1985, p. 10) utiliza os termos “pré-história” e “pós-história”, identificando história com escrita e colocando no mesmo patamar revolucionário a escrita linear e as imagens técnicas como duas grandes invenções que transformaram a cultura ocidental.

No âmbito artístico, o advento das imagens técnicas contribuiu para acirrar a concorrência entre dois modelos de representação, baseados, respectivamente, na visão monocular das lentes e na visão binocular humana. A insatisfação de alguns artistas com o monocular levou-os a romper com o compromisso de representar mimeticamente a natureza e a produção de imagens passou a ser pautada por interesses individuais dos artistas em afirmar ou criticar a realidade.

De posse de um olhar individualizado e diante da fragmentação e do fluxo de mudanças que caracterizaram a vida moderna, o artista procurou libertar-se da tradição

monocular buscando uma lógica própria, rejeitando as referências externas e voltando-se para a própria linguagem, numa busca incessante pela sua inovação.

A inovação da linguagem e a irredutibilidade às definições externas transformaram-se em pressupostos para afirmar a autonomia da arte e do artista. O debate artístico buscou seus fundamentos em pressupostos filosóficos relacionados à percepção sensível e às novas experiências sobre o tempo e o espaço, categorias em constante deslocamento. A partir do deslocamento dessas categorias, muitos artistas passaram a discutir o que era a arte e quais eram os critérios para que a mesma fosse considerada, exibida e criticada como tal, questionando a perspectiva teleológica que definiu e organizou os diferentes tipos de arte através da história e abalando as noções de autonomia, evolução, criação, na maioria das vezes, através de efeitos extraestéticos.

Esse questionamento indicou uma afinidade cada vez maior entre arte e filosofia e trazia consigo todos os riscos de reduzir a experiência artística a um único conceito. Como tal, ela poderia ser interpretada como exposição de si mesma, mantendo-se encerrada no círculo restrito da arte pela arte. Por outro lado, isso ampliava a possibilidade de interpretações, intensificando o interesse para além do próprio objeto artístico e envolvendo cada vez mais referências extra-artísticas.

Até então, o artista fornecia a imagem e a narrativa se encarregava da moldura. O enquadramento da arte em uma narrativa histórica e universal da arte, cujos limites definiam a importância e a autenticidade das propostas artísticas, tornou-se tão importante quanto os próprios acontecimentos artísticos, os artistas e as obras. O que estivesse além desses limites não fazia parte dessa história ou seria considerado uma regressão, uma forma primitiva de arte.

A partir do momento em que esse enquadramento foi minado por questionamentos filosóficos acerca da natureza da arte, os “outros” entraram em cena e passaram a reivindicar o lugar de destaque, principalmente a partir de produções artísticas articuladas à abordagem de temas como identidade, diferença, memória, gênero, raça, etnia, entre outros.

Imagens: abordagem e interpretação

No Ocidente, as imagens físicas começaram a ser estudadas como manifestações artísticas e, desde os tempos mais remotos, sua interpretação esteve subordinada à interpretação de textos, sejam eles filosóficos, religiosos ou críticos especializados. Até

o século XVIII, a discussão concentrou-se em torno de uma concepção universal e atemporal da arte. As obras de arte não passavam de simples testemunhas de uma realidade passível de ser reproduzida através de imagens e a função do artista era produzir imagens cada vez mais fiéis dessa realidade.

O advento da fotografia contribuiu para transformar a imagem artística em documento histórico. Inicialmente, esse documento manteve-se vinculado às noções idealistas tanto de história como de arte, sendo modificado posteriormente pelo questionamento filosófico, que o transformou em objeto de análise desvinculado das referidas noções.

A partir dessa desvinculação, a ideia de arte atemporal foi substituída por uma concepção hermenêutica do documento histórico, passível de análise e interpretação, contribuindo para a diversificação das modalidades históricas da arte, dentre as quais a iconologia ganha destaque. Como uma reação à análise predominantemente formal das imagens artísticas, a iconologia procurou desvendar seus significados, deslocando o foco para a análise dos conteúdos. Essa vertente ficou conhecida principalmente através do trabalho de Erwin Panofsky (1991).

Em relação às abordagens anteriores, o método desenvolvido por Panofsky apresentou importantes contribuições, principalmente porque a imagem era concebida como um fenômeno cultural que, para ser entendido, impunha um conhecimento prévio sobre a cultura da qual fazia parte.

Resumidamente, a proposta previa a combinação entre iconologia e iconografia, associadas, respectivamente, à interpretação e à análise da imagem, cujos significados estariam estruturados em três níveis distintos. O “significado natural” seria apreendido através da configuração formal dos objetos e de sua relação com os acontecimentos. O “significado convencional” seria apreendido através da identificação de assuntos e conceitos manifestados nas imagens. Finalmente, o “significado intrínseco” seria apreendido através da identificação de valores simbólicos, “reveladores da atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 1991, p. 30).

Alguns pesquisadores consideram a proposta de Panofsky uma adaptação da hermenêutica de Friedrich Ast, cuja proposta de interpretação textual também prevê três níveis de significados. Essa relação motivou importantes questionamentos em relação à

tendência logocêntrica de considerar as imagens como meras ilustrações de ideias (BELTING, 2006, p. 208).

Apesar de suas limitações, a iconologia constituiu, direta e indiretamente, uma referência fundamental para os estudos das imagens. Resguardadas as respectivas adaptações e atualizações, encontramos no âmbito atual do estudo da própria história algumas evidências dessa influência e os seus desdobramentos.

A proposta de Boris Kossoy (1999, p. 20) prevê a utilização de imagens fotográficas como “fontes” ou “documentos iconográficos”, cujos segredos podem ser desvendados por uma “desmontagem do signo fotográfico”, através da “análise iconográfica” combinada com a “interpretação iconológica”.

Para Kossoy (1999, p. 22), a fotografia é um documento histórico dotado de duas realidades simultâneas: uma realidade aparente, que corresponde à dimensão do artefato tangível, e uma realidade oculta, que corresponde à dimensão da vida passada registrada no documento visual. A análise iconográfica consiste na decodificação das informações gravadas no artefato e na recuperação de informações sobre a sua materialização, enquanto que a interpretação iconológica busca decifrar os significados além do documento, resgatando a história do assunto registrado e o processo de criação que possibilitou o registro.

A grande contribuição da proposta refere-se à inserção do processo criativo do fotógrafo como elemento constitutivo do documento fotográfico, de maneira que, além das motivações, concepções, finalidades e recursos tecnológicos que determinam sua materialização, é preciso levar em conta que este também é o produto da interpretação do fotógrafo.

Considera-se o caráter ambivalente da fotografia concebendo-a simultaneamente como registro e criação. Entretanto, estamos nos referindo à utilização de imagens que mantém uma relação de analogia com o real em que prevalecem as noções de ícone e de índice. Na medida em que nos deslocamos da análise dos “documentos” históricos, cuja ênfase está no “texto”, para as imagens, cuja pauta não é determinada por uma preocupação testemunhal ou por relações de analogia com o real, é necessário enfatizar tanto o processo criativo do fotógrafo como a dimensão simbólica das imagens.

Fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento

que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambigüidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana (FLUSSER, 1985, p. 25).

De acordo com Flusser (1985, 26), para decifrar os significados da imagem fotográfica, basta elucidar o processo de combate e colaboração entre as intenções do fotógrafo e do aparelho. Aparentemente simplificada, a tarefa pressupõe uma incursão pelas sutilezas que envolvem a relação entre as especificidades do meio e da identidade de quem produz as imagens, remetendo, mais cedo ou mais tarde, ao contexto sócio-cultural no qual estão inseridos.

Além da Caixa Preta: uma leitura da fotografia afro-brasileira através da obra de Eustáquio Neves

José Eustáquio Neves de Paula nasceu em Juatuba, Minas Gerais, em 1955. Trabalhou, inicialmente, como fotógrafo autônomo em campanhas publicitárias e projetos de documentação visual. Eustáquio Neves, como é mais conhecido, participou de importantes exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais e suas imagens passaram a fazer parte de importantes publicações. Atualmente, Eustáquio Neves vive em Diamantina, Minas Gerais, onde desenvolve projetos de fotografia e audiovisual. Sua obra é uma referência no universo da fotografia contemporânea internacional. Em uma entrevista concedida a Sandra Persichetti (2003, p. 67), Neves assumiu o caráter autobiográfico de seu trabalho. Na medida em que vai recuperando e contando sua própria história, elabora e apresenta reflexões sobre o significado de ser negro no Brasil.

Pressupondo que a sua obra e o seu processo criativo podem vislumbrar outras possibilidades de leitura e interpretação das vertentes imaginárias afro-brasileiras contemporâneas, este trabalho apresenta o estudo de caso sobre a série fotográfica “Máscara de Punição” (2002-2003), que integrou, com outras séries de sua autoria, a mostra “Eustáquio Neves: Exposição Panorâmica”, no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, entre dezembro de 2010 e março de 2011.

Por ocasião da divulgação da mostra, o diretor do Museu de Arte da Pampulha, Rodrigo Reis, concedeu uma entrevista destacando como a singularidade do processo criativo deste fotógrafo interfere na compreensão da sua proposta artística. No primeiro encontro com o diretor, Eustáquio Neves apresentou uma pequena caixa com aproximadamente vinte imagens e alguns croquis, a partir dos quais elaborava suas

imagens. O curador quis saber quando poderia ver o restante do seu acervo e Neves respondeu-lhe que o conjunto da sua obra estava naquela caixa.

A partir desse episódio, identificamos duas noções distintas em relação às imagens. Ao perguntar sobre o acervo do fotógrafo, o diretor esperava encontrar imagens tradicionais, cujas informações que lhe conferem valor são indissociáveis dos objetos que as materializam. O material apresentado por Neves, por sua vez, pressupõe informações capazes de se materializarem em diferentes suportes físicos, cujos valores são variáveis. Nesse caso, o símbolo passa a valer mais que o objeto, provocando um deslocamento da noção de propriedade e, conseqüentemente, das relações de poder que envolvem a produção de imagens:

A fotografia enquanto objeto tem valor desprezível. Não tem sentido querer possuí-la. Seu valor está na informação que transmite. Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação. Pós-indústria é precisamente isso: desejar informação e não mais objetos. Não mais possuir e distribuir propriedades (...). Trata-se de dispor de informações (sociedade informática). Não mais um par de sapatos, mais um móvel, porém, mais uma viagem, mais uma escola. Eis a meta. Transformação de valores, tornada palpável nas fotografias (FLUSSER, 1985, p. 27).

Em função dessa transformação, os fotógrafos são desafiados a ultrapassar os limites da programação original do aparelho fotográfico. Em sua proposta, Eustáquio Neves enfrentou o desafio expondo o caráter ambíguo da fotografia. Em “Máscara de Punição”, o fotógrafo utilizou um antigo retrato da sua mãe e, sobre o mesmo, realizou diversas intervenções físicas e químicas, incluindo a sobreposição da imagem de uma máscara de metal utilizada para castigar escravos.

A série apresenta três fotografias isoladas (FIGURA 1) que mostram o processo de fusão do retrato materno com a imagem da máscara. Em uma das fotografias, é possível identificar uma mulher negra, enquanto nas outras duas sua imagem confunde-se gradativamente com a máscara até o ponto em que não é possível distingui-las.



Figura 1. Série fotográfica “Máscara de punição”. 110 X 150 (cada imagem). Fotografada e digitalizada pelo autor em 05/01/2011 no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte.

No museu, as três fotografias foram expostas como partes distintas de uma mesma composição. Se um expectador decidisse juntá-las, na disposição exposta, a fusão só seria possível mentalmente. Como parte dos procedimentos metodológicos dessa pesquisa, as três imagens foram fotografadas separadamente e reunidas digitalmente para que fossem vistas em conjunto. Através desse procedimento, atestamos a possibilidade de interpretá-las como uma sequência cinematográfica composta por três fotogramas distintos. Em seguida, consideramos as possibilidades de deslocamento do expectador no interior do museu e em relação às imagens. Dependendo do percurso escolhido pelo expectador, a série fotográfica apresentaria duas sequências possíveis: uma fusão que ocultaria o retrato materno e mostraria a sobreposição da máscara ou uma sobreposição que, após ser desfeita, revelaria a pessoa retratada.

Na perspectiva de uma dinâmica cinematográfica, a série apresentou duas possibilidades de leitura que podem ser relacionadas a diferentes maneiras de imaginar a localização social da população afro-brasileira e, mais especificamente, da mulher negra na sociedade brasileira, em dois momentos históricos distintos. A imagem da máscara sobreposta remete à condição social da escrava, vista como um bem ou como uma mercadoria. Por sua vez, a imagem materna, nos moldes do retrato de identificação oitocentista, refere-se à condição social desta mesma mulher enquanto cidadã livre. Completando a sequência, a imagem intermediária sugere um ponto de vista ambíguo em relação às duas imagens anteriores, funcionando como uma síntese através da qual o fotógrafo compartilha o desafio da elaboração de outras representações da identidade

afro-brasileira distintas das opções usuais de enquadramento. Expõe-se, portanto, um questionamento a respeito dos critérios e das características que definem essas representações.

A interlocução entre o intra e o extraestético evidencia-se na medida em que as dimensões sociais, políticas e artísticas interpenetram-se na elaboração desse questionamento. Este é elaborado como uma reencenação do passado, na qual o fotógrafo recorre tanto ao seu acervo pessoal quanto à memória coletiva compartilhada pelas comunidades afro-brasileiras.

O teor autobiográfico e a intersecção com as questões étnico-raciais do colonialismo e do pós-colonialismo colocam a proposta de Neves como uma “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1998) a partir da utilização dos relatos historiográficos e ficcionais do passado e do interesse pelas inserções ideológicas da diferença como desigualdade social.

Na obra de Neves, a releitura histórica é contextualizada com questões artísticas e teóricas atuais, proporcionando uma reflexão que, além da denúncia sobre a permanência e a atualização dos aportes etnocêntricos, tangencia a questão da impossibilidade de reconciliação da sociedade brasileira com seu passado colonial. Dessa maneira, não tenta estabelecer outras verdades, mas procura tornar visível os desafios que envolvem o processo de representação das identidades afro-brasileiras.

A fusão do retrato materno com a imagem da máscara envolve uma releitura particular da experiência coletiva que expõe o desafio de estabelecer uma representação convincente e satisfatória dessas identidades que se contrapõem, na atualidade, às experiências da desumanização e da invisibilidade vivenciadas por essas populações.

A intersecção de tais imagens revela um cruzamento de dados históricos oriundos de contextos sociais distintos. A noção de uma identidade que se desloca contrapõe-se à naturalização da condição feminina. As noções de raça e gênero são utilizadas como categorias relacionais, constituídas politicamente e que incidem no imaginário social, de acordo com o contexto histórico e as expectativas de cada sociedade.

A maneira como o fotógrafo lida com as experiências do passado em “Máscara de punição” sugere um jogo que subverte a noção de tempo organizado linearmente. Formalmente, a tessitura dessa reencenação pressupõe uma memória organizada por

camadas temporais oscilantes e o tempo é concebido como uma unidade condensada e apreendida pela percepção do presente.

De acordo com Anne Cauquelin (2008, p. 93), no presente, “encontram-se cristalizados os fatos de uma vida geralmente pensada em sucessão, mas que podemos imaginar sob a forma de uma carga, dando som pleno, um corpo pleno, agrupados sobre si mesmo, em um todo”. Dizer que só existe o presente equivale a dizer que múltiplas camadas temporais habitam um único instante do fluxo contínuo do tempo. Em termos espaciais, significa que as posições “aqui” e “lá” de uma determinada trajetória são coincidentes. Equivale a múltiplos pontos de vista que se confundem diante de uma mesma configuração espacial. “Aqui” e “lá” são posições espaciais que definem o lugar de algo ou de alguém.

Eleger o tempo como unidade “presente” e confundir essa localização provoca deslocamentos conceituais que possibilitam a criação de representações móveis, flutuantes e indeterminadas. A ruptura com o ordenamento racional do tempo e do espaço proporciona, por conta da redefinição dessas categorias, outras maneiras de representar as identidades culturais, evidência de que estas não são fixas. Como resultado de sobreposições e interferências, as imagens de Neves mantêm um estreito vínculo com a noção de identidade traduzida:

Este conceito descreve aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Estas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas, sem ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades (HALL, 2005, p. 88).

A partir dessa definição, é possível identificar características fundamentais da cultura afro-brasileira que incidem no processo criativo e na obra de Eustáquio Neves. Em primeiro lugar, considera-se que, sob o termo “afro”, estão reunidas as matrizes que organizam as práticas culturais de diferentes segmentos sociais brasileiros, tendo a África como uma referência unificadora. Muito além da sua territorialidade, esse continente assume a configuração de uma diferença simbólica que marca a cultura afro-brasileira.

Para Sodré (2005, p. 100), essa diferença caracteriza um modo específico de relacionar-se com a realidade, colocando em evidência o “princípio fundamental das trocas”, que envolve as noções de reciprocidade, reversibilidade, ambiguidade e jogo.

Mais que uma reivindicação do pertencimento ou do lugar social do afro-brasileiro, o que está explícito no processo criativo e nas imagens de Neves é a possibilidade de jogar com o caráter ambíguo de sua identidade, que pode assumir diferentes configurações, dependendo do lugar da enunciação e da origem sócio-cultural daqueles que a utilizam. Fora dos enquadramentos, as mais variadas referências culturais afro-brasileiras podem oscilar livremente para materializar processos distintos de resignificação cultural.

Referências

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Frequêntar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Tradução Marcos Marcionílio. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

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

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2002.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira 2*. São Paulo: Senac, 2000.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SAID, Edward. *Cultura e turismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.