
ALÉM DA CAIXA PRETA: DIMENSÕES RAÇA E GÊNERO NA FOTOGRAFIA DE EUSTÁQUIO NEVES

Genesco Alves de Sousa¹

RESUMO: Este trabalho 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). Tomando como referência o conceito de “imagem técnica” conforme proposto por Vilém Flusser (1985) e as contribuições de outros autores como Stuart Hall (2005), Muniz Sodré (2005) e Boris Kossoy (1999; 2002) identificamos como as dimensões de raça e de gênero incidiram e estão refletidas em sua produção artística. O artigo pretende contribuir para o estudo das referências simbólicas que envolvem os processos de valorização e de reconhecimento das culturas africana e afro-brasileira a partir das determinações da Lei 10.639/2003.

PALAVRAS-CHAVE: imagem, educação, raça e gênero

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the work and the creative process of the photographer african-Brazilian Eustaquio Neves, whose corpus the photographic series "Mask of punishment" (2002-2003). Compared with the concept of "technical image" as proposed by Vilém Flusser (1985) and the contributions of other authors such as Stuart Hall (2005), Muniz Sodré (2005) and Boris Kossoy (1999, 2002) identified as the dimensions of race and gender focused and are reflected in his artistic production. The article contributes to the study of symbolic references that involve the processes of recognition and appreciation of African cultures and african-Brazilian from determinations of Law 10.639/2003.

KEYWORDS: image, education, race and gender

¹ Mestre em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz/FAPESB. Professor Pesquisador - Curso de Graduação em Letras - Modalidade à Distância UAB-UESC (Ilhéus - BA); Docente nos departamentos de Arquitetura e Urbanismo, Comunicação Social e Pedagogia da IUNI-UNIME-FACSUL (Itabuna - BA); Coordenador do Projeto Além da Caixa Preta: Interações Audiovisuais - SECULT Bahia.

INTRODUÇÃO

O parecer CNE/CP 003 aprovado em 10 de março de 2004, que regulamenta as alterações trazidas à LDB 9.394/1996 pela Lei 10.639 de 09 de janeiro de 2003, estabeleceu a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana na Educação Básica. A alteração propõe a valorização das disciplinas Educação Artística, Literatura e História do Brasil, destacando as “artes” como conteúdo curricular capaz de fomentar uma mudança de comportamento em relação aos valores africanos e afro-brasileiros no âmbito da cultura nacional.

As perspectivas contemporâneas do ensino da arte contemplam novas abordagens que dialogam com aquelas tradicionalmente trabalhadas no contexto escolar, sobretudo com a utilização de imagens, contribuindo para uma formação mais ampla e oportunizando que estudantes e educadores entrem em contato com experiências criativas de origens diversas, conforme a determinação legal.

Na escola, o encontro com as imagens não depende dos mesmos treinamentos que a escrita e a leitura requerem, mas impõe a análise da maneira como a comunicação é processada, a partir das suas especificidades. Consideram-se seus diferentes níveis de existência – imagens mentais, físicas, tradicionais ou técnicas – que determinam a multiplicidade de significados e a diversidade de interpretações.

Pelas funções que desempenham, pelos valores e significados que veiculam, as imagens configuram-se em poderosos recursos pedagógicos, trazendo para todos os educadores que pretendem utilizá-las em suas práticas educativas o desafio e a necessidade de conhecê-las além de suas especificidades, independente da área de conhecimento em que atuam.

Sua abordagem demanda um aprofundamento sobre seus conceitos fundamentais, seus modos de produção, seus elementos, seus códigos, os processos criativos e as suas relações com as transformações sociais e com as identidades culturais dos seus produtores.

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 à sua maneira, para a configuração de “imagem” nacional da identidade brasileira, cujos significados, mesmo não estando literalmente expressos na constituição genética dos brasileiros, seriam considerados como parte da sua “natureza essencial” (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, desafiando ao mesmo tempo a construção desta narrativa 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. A presença desta população como cidadãos livres transformou-se na prova empírica dos antagonismos raciais brasileiros, problematizando a elaboração de um discurso unificador.

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 premissas evolucionistas do darwinismo 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 desta influência são traduzidos em argumentos sobre a inferioridade racial do negro, condenando-o “pela própria

morfologia e fisiologia a jamais se igualar o branco” em termos evolutivos (RODRIGUES, 1976, p. 268).

Atualmente a noção biológica de raça é confrontada com outras definições, possibilitando interpretações mais abrangentes do termo, considerando inclusive as suas dimensões sociais e políticas. Esta noção foi utilizada para fundamentar o discurso nacional unificador e contribuiu para transformar os africanos e seus descendentes em estrangeiros (NASCIMENTO, 2003, p. 127).

No Brasil, este processo assumiu características bem peculiares, pois enquanto o desaparecimento gradual dos indígenas foi dado como certo e inevitável, a permanência dos negros transformou-se em problema, à luz de um descompasso bastante nítido entre realidade e imaginação. 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?

RETRATANDO AS DIFERENÇAS

A definição da identidade nacional brasileira aconteceu em um contexto de acirrada concorrência internacional. Muitas 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 testemunhas do progresso nacional.

Em relação à identidade brasileira, a fotografia foi responsável para que a imaginação se transformasse em documento. Com um passado e um presente que não nos favoreciam, restou-nos 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 da fotografia, a nação produziu evidências do seu desenvolvimento registrando os processos de urbanização, as melhorias na infraestrutura de transportes e as riquezas oriundas da cafeicultura. Sua diferença no cenário internacional também foi determinada pelo que apresentava de diferente

em relação às outras nações. As suas paisagens exuberantes, seus recursos naturais não-explorados e seus tipos humanos “exóticos” (TURAZZI, 1995, p. 138).

Muitos fotógrafos se destacaram produzindo séries etnográficas que mostravam homens negros e mulheres negras vestidos no padrão aristocrático da época, mas sem fazer alusões diretas as condições de trabalho (KOSSOY, 2002, p. 67-71). Testemunhava-se assim a “evolução” daqueles que até pouco tempo atrás nem eram considerados como seres humanos.

Em suas próprias fronteiras, o interesse europeu pelo exótico estava relacionado com o desenvolvimento da representação e da auto-representação 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. Poderia tanto exaltar os feitos do indivíduo como enquadrá-los 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 por outras realidades, através do registro e da documentação de lugares, situações, costumes e indivíduos não-ocidentais.

Nesse sentido, as séries etnográficas brasileiras contribuíram para divulgar nossa capacidade de evolução aproveitando a curiosidade externa pela nossa diferença e o interesse pela afirmação da identidade burguesa européia. O retrato fotográfico oitocentista atestou a determinação exercida pelas normas sociais na elaboração das imagens, sugerindo que além de registrar e documentar, a fotografia contribuía também para instituir novas realidades.

IMAGEM E TÉCNICA

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 e experimentou uma dimensão industrial. Em meados de 1880, a fotografia massificou 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. 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 o os imperativos da própria modernidade (TURAZZI,1995, p. 151).

No cenário do desenvolvimento industrial internacional oitocentista, a maioria da população era analfabeta e a necessidade de informações visuais tornou-se cada vez maior, tanto para fins políticos como comerciais, exigindo que a produção de imagens fosse pautada por critérios de fidelidade, rapidez de execução, baixo custo e produtividade, encontrando na fotografia uma resposta para tais demandas (FABRIS, 1998, p. 15).

Diferente de sistemas tradicionais, como o desenho ou a pintura, em que a mão determina a transferência das idéias 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.

Neste processo de transformar imagens mentais em imagens físicas, a suposta ausência da mediação humana na fotografia garantiu-lhe mais credibilidade, em comparação com os sistemas tradicionais. Esta constatação é relevante na medida em que nos 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. 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. (FLUSSER, 1985, p. 10).

Esta diferenciação concorre para que as imagens técnicas sejam vistas 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.

O funcionamento do aparelho pode ser explicado cientificamente. Obstante tal ressalva, tornou-se comum confiar nas imagens fotográficas da mesma maneira que confiamos em nossos próprios olhos, sem perceber a complexa teoria científica que viabiliza sua existência.

É a dificuldade de perceber os “textos” que transforma os aparelhos em “caixas pretas”, verdadeiros brinquedos cujos “modos de usar” estão inscritas do lado de fora e com os quais podemos brincar facilmente, mesmo sem saber o que se passa no seu interior. Fotografar, sem perceber estes textos, não passa de “um gesto automático graças ao qual o mundo vai aparecendo” (FLUSSER, 1985, p. 5).

IMAGENS, TÉCNICAS E REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

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 individual 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 se libertar 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 se transformaram 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.

O questionamento do modelo binocular não promoveu uma ruptura definitiva com a tradição histórica da arte. A identidade artística permaneceu ligada à participação em uma narrativa histórica universalizante, cujos limites definiam a importância e a autenticidade das propostas artísticas. O que estivesse além desses limites, ou não faria parte desta história ou seria considerada como uma regressão, uma forma primitiva de arte.

O enquadramento da arte em uma história universal foi tão importante quanto os próprios acontecimentos artísticos, os artistas e as obras, pois este era o caminho que definia a localização hierárquica dos mesmos. O artista fornecia a imagem e a história se encarregava da moldura que, na maioria das vezes, não comportava produções não-ocidentais.

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 com a abordagem de temas como identidade, diferença, memória, gênero, raça, etnia, entre outros.

IMAGENS: ABORDAGENS E INTERPRETAÇÕES

No Ocidente, as imagens físicas começaram a ser estudadas como manifestações artísticas e desde os tempos mais remotos, sua interpretação esteve

subordinada a interpretação de textos, sejam estes filosóficos, religiosos ou críticos especializados.

Até o século XVIII a discussão se concentrou 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. A função do artista era produzir imagens cada vez mais fiéis desta realidade.

A imagem técnica e história da arte contribuíram para transformar o objeto artístico em documento histórico. Inicialmente, este documento manteve-se vinculado às noções idealistas tanto de história como de arte, modificadas posteriormente pelo questionamento filosófico que o transformou em objeto de análise desvinculado destas noções.

A partir desta desvinculação, a idéia 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, entre 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. Esta 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 por que 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, respectivamente associadas à interpretação e à análise, como um caminho para entender a 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 iconologia de Panofsky como uma adaptação da hermenêutica de Friedrich Ast, cuja proposta de interpretação textual também prevê três níveis significados. Esta relação motivou importantes questionamentos sobre o método de Panofsky, em relação à sua tendência logocêntrica de considerar as imagens como meras ilustrações de idéias (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 desta 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 desta 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.

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 (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, esta 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: RAÇA E GÊNERO NA FOTOGRAFIA DE EUSTÁQUIO NEVES

A série apresenta um tratamento singular da imagem feminina afro-brasileira que não se encaixa nas convenções estereotipadas. Uma reflexão acerca do lugar e do papel social da mulher negra na cultura brasileira, elaborada ao mesmo tempo como um questionamento das convenções instituídas da fotográfica tradicional.

José Eustáquio Neves de Paula nasceu em Juatuba, Minas Gerais, em 1995. 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 do 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.

A série apresenta um tratamento singular da imagem feminina afro-brasileira que não se encaixa nas convenções estereotipadas. Uma reflexão acerca do lugar e do papel social da mulher negra na cultura brasileira, elaborada ao mesmo tempo como um questionamento das convenções instituídas da fotográfica tradicional.

Por ocasião da divulgação da mostra, o diretor do museu, 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 deste episódio, identificamos duas noções distintas em relação às imagens, seus suportes físicos e as informações veiculadas. Ao perguntar sobre o acervo do fotógrafo, o diretor esperava encontrar imagens tradicionais. Neste tipo de imagem, as 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. Neste 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.

De acordo com Flusser (1985, p. 27), o valor das imagens fotográficas “está na informação que transmite” e sua posse como objeto nada significa. A fotografia torna palpável essa transformação de valores e em função desta, os fotógrafos são desafiados a ultrapassar os limites da programação original do aparelho fotográfico.

Em sua proposta, Eustáquio Neves enfrentou este 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 desta pesquisa, as três imagens foram fotografadas separadamente e reunidas digitalmente para que fossem vistas em conjunto.

Com este procedimento atestamos a possibilidade de interpretá-las como uma seqüência 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 seqüências 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 com diferentes maneiras de imaginar o lugar social da mulher negra na sociedade brasileira, em dois momentos históricos distintos. A imagem da máscara sobreposta remete à condição social da escravizada, visto como uma mercadoria. A imagem materna, nos moldes do retrato de identificação oitocentista, refere-se à condição social desta mesma mulher enquanto cidadã livre.

Completando a seqüência, 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 do feminino afro-brasileiro distintas das opções usuais de enquadramento. Expondo, portanto um questionamento a respeito dos critérios e das características definidores destas representações.

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

A fusão do retrato materno com a imagem da máscara envolve uma interpretação particular da experiência coletiva que expõe o desafio de estabelecer uma representação convincente e satisfatória da identidade feminina afro-brasileira que contraponha, na atualidade, às experiências da desumanização e da invisibilidade da mulher negra na sociedade brasileira.

A intersecção das imagens é resultado de 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 desta re-encenação 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 que 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 esta 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 destas categorias, outras maneiras de representar as identidades culturais.

Na fotografia de Neves, esta ruptura evidencia que as identidades não são fixas. Como resultado de sobreposições e interferências, suas imagens 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 desta definição é possível identificar características da cultura afro-brasileira presentes 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, este continente assume a configuração de uma diferença simbólica que marca a cultura afro-brasileira.

Para Sodré (2005, p. 100) esta diferença caracteriza um modo específico de relacionar-se com a realidade, colocando em evidência o “princípio fundamental das trocas” (SODRÉ, 2005, p. 25) que envolve as noções de reciprocidade, reversibilidade, ambigüidade e jogo. Dessa maneira, as trocas ritualísticas da

cultura afro-brasileira aproximam-se das trocas artísticas contemporâneas e a proposta artística de Neves é um exemplo desta aproximação.

Suas imagens e seu processo criativo evidenciam a possibilidade de jogar com o caráter ambíguo das representações. São representações que assumem diferentes configurações, dependendo do lugar e da origem sócio-culturais de quem as utilizam.

São expostos os desafios para uma reconciliação da sociedade brasileira com o seu passado colonial. Questão que não será resolvida buscando novas verdades, mas, visualizando as contradições que atravessam a definição das identidades afro-brasileiras. As identidades, neste caso, dependem da maneira como as referências são utilizadas pela população afro-brasileira em seus próprios termos.

Vislumbra-se também a possibilidade de driblar os desafios impostos pelo enquadramento da arte negra brasileira nos limites do “exótico”. Fora destes enquadramentos, as mais variadas manifestações artísticas, religiosas e políticas, podem oscilar livremente para materializar processos distintos de re-significação 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. **Freqüentar 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: Editora da Universidade de São Paulo, 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: Editora 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 e 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.

PANOFKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**; tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991.

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

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

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.

Recebido em junho de 2013.

Aprovado em setembro de 2013.