GENESCO ALVES DE SOUSA

ALÉM DA CAIXA PRETA:
UMA LEITURA DA FOTOGRAFIA AFRO-BRASILEIRA

ILHÉUS - BAHIA
2011

GENESCO ALVES DE SOUSA

ALÉM DA CAIXA PRETA:
UMA LEITURA DA FOTOGRAFIA AFRO-BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, área de concentração em Literatura e Cultura, como requisito para obtenção do Título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Oliveira de Freitas

ILHÉUS - BAHIA

2011

GENESCO ALVES DE SOUSA

ALÉM DA CAIXA PRETA:
UMA LEITURA DA FOTOGRAFIA AFRO-BRASILEIRA

Aprovado em 15/04/2011.

_____

Professor Doutor Ricardo Oliveira de Freitas - UESC/ FAPESB
(Orientador)

_____

Professora Doutora Dra. Sandra Gonçalves - UFRGS

_____

Professora Doutora Joliane Olschowsky da Cruz - UESC

S725 SOUSA, Genesco Alves de.
Além da Caixa Preta: uma leitura da fotografia afro-brasileira. – Ilhéus, BA: UESC, 2011. V, 102 f, il.

Orientador: Ricardo Oliveira de Freitas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações.

Inclui referências.

1. Cultura afro-brasileira. 2. Imagens fotográficas. 3. Representações Sociais. 4. Linguagem e Cultura. I. Título.

CDD 305.8

Em nosotros nuestros muertos, pá que nadie quede atrás

Atahualpa Yupanqui

Dedicado à minha mãe, *Dona Elza*, pela “presença” e pelo presente!

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado do esforço de muitas pessoas. Agradeço, especialmente:

Aos meus familiares, do Vale, das montanhas, das matas e do litoral, pelo incentivo constante e pelo apoio incondicional.

Ao Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz e à FAPESB, pela oportunidade de realização esse estudo.

Ao meu orientador e amigo, Professor Doutor Ricardo de Oliveira de Freitas, por ter acreditado na proposta, pela confiança e pela tranquilidade com que lidou com as minhas limitações.

Aos Professores Doutores Cláudio do Carmo Gonçalves e Carla Milani Damião, pelas contribuições, especialmente no Exame de Qualificação.

Ao amigo Eustáquio Neves, pela confiança e informações.

Aos meus amigos e amigas, pela paciência e pelo carinho.

Ao pessoal da Escola Agrícola Comunitária Margarida Alves/ Ilhéus, pela troca de experiências.

RESUMO

Trata-se de uma investigação sobre o processo de configuração de uma vertente fotográfica contemporânea afro-brasileira, considerando determinadas marcas que as relações étnico-raciais brasileiras imprimiram no imaginário de um artista afro-brasileiro. Vislumbra-se aqui a possibilidade de elaboração de um imaginário “afro” que não se enquadra nas definições do “exótico”. Dessa maneira, a pesquisa considera as localizações sociais do negro ao longo a história brasileira desde a escravidão e os seus respectivos desdobramentos após a abolição da escravatura. Para tal, recorre-se aos estudos bibliográficos e à análise de imagens, identificando interlocuções entre os processos de produção das imagens e as representações sociais. A partir de um estudo de caso, analisa-se uma série de imagens fotográficas produzidas pelo fotógrafo Eustáquio Neves, buscando compreender as interfaces entre o seu processo criativo e as referências da cultura negro-brasileira.

Palavras-chave: cultura afro-brasileira, imagem, representações sociais.

ABSTRACT

This research approaches the process of construction of Afro-Brazilian contemporary photography, considering the marks that Brazilian ethno-racial relations have imprinted on the imagination of an Afro-Brazilian artist. It is glimpsed the elaboration of an imaginary "afro" that is not defined by the concept of “exotic”. Thus, this research considers the social locations of the Negro throughout Brazilian history since slavery and their respective developments after the abolition of slavery. For this, bibliographical studies and image analysis were carried out, identifying interlocutions between the processes of image production and social representations. Through a case study, photographic images produced by the photographer Eustáquio Neves were analyzed, seeking to understand the interfaces between their creative process and the references of Afro-Brazilian culture.

Keywords: Afro-Brazilian culture, image, social representations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 (p. 18) ***Negros no Porão***, litografia de Johrann Moritz Rugendas, 15,4 X 25,5 cm, 1835. Fonte: BELUZZO, 1999, p. 81.

Figura 2 (p.28) ***Máscara da tribo Dan***, África Ocidental, 1910-20, madeira e caulim, 17,5 cm de altura. Fonte: GOMBRICH, 1999, 563.

Figura 3 (p.30) ***Cabeça***, de Pablo Picasso, colagem e óleo sobre tela, 55 X 33 cm, 1928. Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 576.

Figura 4 (p.33) ***Sarcófago Egípcio***, madeira pintada. 700-600 a. C. Fonte: BEAUX ARTS MAGAZINE, dezembro de 1997, p. 41.

Figura 5 (p.36) ***Vênus de Milo***, mármore. 100 a. C. Fonte: BEAUX ARTS MAGAZINE, dezembro de 1997, P. 46.

Figura 6 (p.39) ***Estudos Anatômicos (laringe e perna)***, de Leonardo Da Vinci, 26 X 19,6 cm, 1510. Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 295.

Figura 7 (p.42) ***Objetiva***: estrutura complexa de vidro e metal, incluindo um conjunto de lentes. Fonte: Manual Completo de Arte e Técnica, ABRIL Cultural, 1980, p. 45.

Figura 8 (p. 44) ***O inferno, segunda metade do século XVI***, óleo sobre madeira de autor anônimo, 119 X 217,5 cm. Fonte: BELUZZO, 1999, p. 25.

Figura 9 (p.45) ***Adoração dos Magos***, óleo sobre madeira de autor anônimo, 131 X 82 cm, 1505. Fonte: BELUZZO, 1999, p. 23.

Figura 10 (p.46) ***Gravura*** em metal de Pierre Firens e Joachin Du Viert, 21,8 X 32 cm. 1638. Fonte: BELUZZO, 1999, p. 35.

Figura 11 (p.47) ***Mulheres e crianças da tribo tomam o mingau feito com as tripas do prisioneiro sacrificado***, gravura em cobre de Theodore de Bry, 18 X 14 cm, 1592. Fonte: BELUZZO, p. 52.

Figura 12 (p.49) ***Tipos humanos***, fotografias de José Christiano de Freitas Henrique Júnior, 1865. Fonte: KOSSOY, 2002, p. 33-39.

Figura 13 (p.50) ***Retrato de um jovem negro***. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo, 1883. Fonte: KOSSOY, 2002, p. 67.

Figura 14 (p.51) ***Retrato de uma mulher negra com criança branca***. Fotografia de João Ferreira Villela, 1860. Fonte: KOSSOY, 2002, p. 71.

Figura 15 (p.53) ***Desenhando com auxílio de uma câmara escura***. Fonte: HOCKNEY, 2001, p. 214.

Figura 16 (p. 56) ***Desenho*** de Gemma-Frisis, 1544. Fonte: Manual Completo de Arte e Técnica, ABRIL CULTURAL, 1980, p. 11.

Figura 17 (p.57) ***Diagrama representando espectro eletromagnético da Luz Visível***. Fonte: PEDROSA, 1982, p. 30.

Figura 18 (p. 61) ***Linha do tempo: imagens baseadas em lentes e imagens da tradição do "fazer a olho"***. Adaptação de Genesco Alves, 2011. Fonte: HOCKNEY, 2001, p. 184-185.

Figura 19 (p.62) ***Natureza Morta,*** óleo sobre tela, de Paul Cézanne, 46 X 55 cm, 1879-82. Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 543.

Figura 20 (p.63) ***Uma e três cadeiras***, de Joseph Kosuth, 1965. Cadeira de madeira, fotografia em preto e branco desta mesma cadeira e fotocópia ampliada da definição de cadeira retirada de um dicionário. Fonte: ARCHER, 2001, p. 47.

Figura 21 (p. 65) ***Um (número 31, 1950)***, óleo e esmalte sobre tela, de Jackson Pollock, 269,5 X 530,8 cm (detalhe), 1950. Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 603.

Figura 22 (p.92) ***Eustáquio Neves***. Fotografia: Dalton Antônio Avelar, Diamantina, MG, 2007.

Figura 23 (p.95) ***Conteúdo da caixa de Eustáquio Neves***, fotografia e montagem de Genesco Alves, Belo Horizonte, 2011.

Figura 24 (p.99) ***Série Máscara de Punição*** (2002-2003), Eustáquio Neves, impressão fotográfica sobre papel, 110 X 150. Fotografia: Genesco Alves, Belo Horizonte, 2011.

Figura 25 (p.100) ***Série Máscara de Punição*** (2002-2003), Eustáquio Neves, impressão fotográfica sobre papel, 110 X 150. Fotografia: Genesco Alves, Belo Horizonte, 2011.

Figura 26 (p.101) ***Série Máscara de Punição*** (2002-2003), Eustáquio Neves, impressão fotográfica sobre papel, 110 X 150. Fotografia: Genesco Alves, Belo Horizonte, 2011.

Figura 27 (104) ***Semelhanças*** entre as imagens da série Máscara de Punição e a iconografia oitocentista. Montagem: Genesco Alves

Figura 28 (105) ***Disposição das imagens no espaço do Museu de Arte da Pampulha***, Belo Horizonte, MG, 2011. Fotografia: Genesco Alves.

Figura 29 (106) ***Série Máscara de Punição*** (2002-2003), Eustáquio Neves, impressão fotográfica sobre papel, 110 X 150 (cada imagem). Fotografia: Genesco Alves, 2011.

Figura 30 (110) ***Detalhes*** de imagens da Série Máscara de Punição (2002-2003), Eustáquio Neves, impressão fotográfica sobre papel, 110 X 150. Fotografia: Genesco Alves, Belo Horizonte, 2011.

SUMÁRIO

	Resumo.....	07
	Abstract.....	08
	Lista de Figuras.....	09
	Introdução.....	13
1	**Capítulo I: Imagem e nação**.....	18
1.1	Jogo de memórias I: enquadramento e recodificação.....	24
1.2	Jogo de memórias II: visível e Invisível.....	33
1.3	Imagem: tempo, espaço e identidade.....	41
2	**Capítulo II : Caixas Pretas, Lentes Brancas**	
2.1	Jogo da verdade I: a realidade e a Objetiva.....	43
2.2	Jogo da verdade II: re-tratando as diferenças.....	50
2.3	Jogo da Estratégia I: imagem e técnica.....	53
2.4	Jogo da Estratégia II: técnica, arte e representação.....	59
2.5	Imagens: abordagens e corpus.....	66
	Capítulo III	
3	**Além da caixa preta: uma leitura da fotografia afro-brasileira**....	73
3.1	Eustáquio Neves: Trajetória.....	73
3.2	Processo Criativo.....	75
3.3	Máscara de Punição.....	79
4	**Considerações Finais**.....	93
5	**Referências**.....	97

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 deste evento, intensificaram-se o desejo e as iniciativas nacionais, interna e externamente, para provar a capacidade do país responder positivamente às exigências impostas pelo advento da modernidade.

Estas iniciativas, por sua vez, imbricaram-se com os desafios trazidos pelo deslocamento do lugar social do escravo para a condição de cidadão livre, cuja presença expunha as contradições de um projeto de identidade nacional idealizada inicialmente a partir da negação dos negros e dos indígenas, e posteriormente, com o enaltecimento da mestiçagem.

Tais idealizações poderiam ser interpretadas como indícios de uma relação conflituosa e problemática que a sociedade brasileira estabeleceu com o "tempo", em busca de uma imagem que lhe assegurasse coerência interna e um lugar no rol das nações modernas. Uma trama em que as noções de realidade e imaginação se interpõem, produzindo representações de um passado com o qual não é sensato contar, um presente com o qual se constata o indesejável e, um futuro baseado em projeções questionáveis.

Talvez isso explique o fervor cientificista dos Oitocentos e os significados, nos dias atuais, de expressões que se ouvem cotidianamente tais como "o brasileiro tem memória curta" ou "o Brasil é o país do futuro". Expressões que podem auxiliar na compreensão do papel que a fotografia desempenhou no processo de modernização do país e nas ações elaboradas para justificar o já citado projeto de identidade nacional.

Nada melhor para uma nação que tem memória curta e que aposta cegamente no futuro que os registros objetivos e fidedignos de uma realidade, com os quais é possível provar o desenvolvimento do presente e documentá-lo para as próximas gerações. Assim, confundindo-se com a própria modernidade, é que a fotografia emerge no contexto oitocentista no Brasil, concomitante ao desenvolvimento das teorias evolucionistas. Um instrumento de divulgação da "imagem ideal" do Brasil e do "ser brasileiro".

Também é possível estabelecer uma estreita relação entre a fotografia, concebida como registro objetivo da realidade, e o aparato teórico utilizado pelos encarregados da definição da identidade nacional, sobretudo através da articulação entre o desenvolvimento da técnica fotográfica e a emergência dos processos de recenseamento e normatização social daquela época, entre os quais se destacou a catalogação dos “tipos humanos”.

Por outro lado, a força de verificação atribuída às imagens fotográficas possibilitou elaborar um contraponto ao legado iconográfico e aos relatos dos viajantes que por aqui passaram durante os séculos XVI e XVII, contribuindo também para contrapor o peso das noções de selvageria e primitivismo veiculadas por esse legado e legitimar outras representações que, apesar de não romper o vínculo com a noção do exótico, destacavam outros passos rumo à civilização.

Os vestígios desse processo ficaram estampados em uma iconografia que, paradoxalmente, tentou provar a capacidade nacional para o desenvolvimento, mas, manteve as representações dos seus tipos humanos em uma condição inferiorizada, através de imagens que incidiram sobre o imaginário social daquela época e que continuaram influenciando uma parte significativa das representações atuais.

As populações negras representadas nestas imagens, por sua vez, não aceitaram passivamente a instauração e a atualização do referido projeto de identidade nacional, desenvolvendo elaboradas estratégias de negociação. Estas estratégias foram desenvolvidas por grupos sociais com diferentes origens africanas que, sem prejuízo de suas respectivas especificidades, comungavam de princípios como ancestralidade, identidade e resistência. A partir destes princípios, organizaram suas respectivas experiências, atualizadas e traduzidas através de diferentes manifestações culturais.

Decorrente das hierarquizações produzidas pela obsessão cientificista que as enquadrou como representações do atraso nacional, as manifestações da cultura negro-brasileira foram, num primeiro momento, severamente coibidas, silenciadas e distorcidas e, posteriormente, cooptadas como um produto genérico da cultura popular brasileira. Em contraposição, a partir de um vasto histórico de atuações, confrontos e negociações, vários grupos afro-brasileiros, junto com outros Movimentos Sociais, conseguiram importantes conquistas no campo dos direitos civis e na produção de conhecimento sobre diversidade cultural, provocando

reviravoltas sobre a cultura afro-brasileira e em relação à sua importância para a formação da sociedade brasileira.

Através de ações envolvendo diferentes campos do conhecimento, as populações afro-brasileiras abriram caminhos também nos espaços acadêmicos, cujo acesso lhes foram negado sistematicamente ao longo da história brasileira. Frutos desta abertura, muitos trabalhos foram realizados justamente a partir do enfoque sobre o desequilíbrio entre as representações das diferentes matrizes que formam a cultura brasileira e suas consequências para o imaginário social.

Em *O negro brasileiro e o cinema*, por exemplo, João Carlos Rodrigues (1988, p. 51) constatou, além da representação desproporcional, o tratamento recebido pelos personagens negros na filmografia nacional, mostrados como uma "exceção exótica" da população brasileira, sobretudo através de personagens arquetípicos e caricaturais tais como o "nobre selvagem", a "mulata boa" e o "negro de alma branca", entre outros. Constatação que problematiza essa abordagem a partir dos vínculos estabelecidos com a "origem socioideológica" dos cineastas e produtores analisados.

Além de suscitar questionamentos sobre os efeitos que estas caricaturas podem provocar no imaginário social, a obra citada sugere uma reflexão sobre as sutilezas que envolvem a questão do acesso aos mecanismos de produção das imagens e sua relação com a identidade dos produtores, incluindo também a especificidade dos dispositivos utilizados para tal, principalmente por tratar-se de representações sociais veiculados por meios visuais.

A fotografia, por exemplo, mesmo sendo "a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas" (MACHADO, 2001, p. 121), diferiria, na prática, do cinema e da televisão, principalmente, por ser uma atividade tipicamente individual e que requer menos investimentos financeiros e recursos humanos que outros meios, conferindo-lhe uma vantagem no sentido de permitir que o sujeito se aproprie mais facilmente dos processos de produção para elaborar suas próprias autoimagens.

Entender os desdobramentos daquilo que se produz a partir desta possibilidade requer uma perspectiva metodológica que considere, junto com a especificidade do meio, quem são os produtores e como os mesmos processam suas representações a partir dos seus próprios termos. No caso da fotografia, isto

significa considerar também os desafios suscitados pela complexidade que marca a produção visual contemporânea, sobretudo com suas interlocuções com a temática da diversidade cultural.

Neste contexto, a abordagem da cultura afro-brasileira enquanto cultura do "outro" também se destaca, pressupondo que determinadas imagens do "afro", elaboradas pelos próprios afro-brasileiros, além de não se ajustarem às definições estereotipadas do exótico, podem atuar criticamente sobre as narrativas da nação e introduzir dissonâncias e códigos oriundos de outras configurações culturais, possibilitando outras interpretações para tais narrativas.

Nesse sentido, o estudo propõe uma "leitura" da trajetória, do processo criativo e das imagens de Eustáquio Neves, fotógrafo afro-brasileiro reconhecido internacionalmente, com a intenção de compreender como a presença "negra" e de determinados elementos da cultura afro-brasileira incidem sobre sua produção visual. Além disso, pretende-se compreender como suas imagens dialogam com as perspectivas contemporâneas das artes visuais e quais as suas possíveis contribuições para o debate sobre cultura nacional.

Para tal, partiu-se do pressuposto de que as imagens elaboradas por Eustáquio Neves apresentam uma maneira peculiar de abordar a presença negra no Brasil, que não se enquadra nas representações estereotipadas sobre o lugar e o papel social deste personagem na cultura brasileira, através de elaborações que também permitem, ao mesmo tempo, romper com as convenções da fotografia tradicional e ampliar seus horizontes.

Eustáquio Neves apresenta um processo criativo particular, assumidamente autobiográfico, através do qual valoriza sua própria experiência e a trajetória de sua família para rediscutir, à luz da interlocução entre questões artísticas e das relações étnico-raciais, o que é ser negro no Brasil atualmente. A leitura proposta, neste caso, vincula-se aos diversos questionamentos que os Movimentos Sociais trouxeram e continuam trazendo para a sociedade brasileira há mais de meio século, sugerindo que o enfoque de determinados significados culturais que foram distorcidos ou relegados a um plano secundário, serão reveladores na medida em que sua "releitura" esteja articulada com as ações sociais e os avanços do conhecimento no campo da diversidade cultural.

Cabe ressaltar que a produção de Eustáquio Neves vem ganhando destaque no contexto da visualidade contemporânea, onde o aparato técnico das imagens marca “nossa imagem do mundo e o nosso conhecimento da realidade” (BELTING, 2006, p. 242), não apenas por enfocar, de maneira singular a cultura afro-brasileira nos dias atuais, mas, também por que tal singularidade resulta da introdução de inovações no tratamento técnico e conceitual das imagens fotográficas, através da combinação entre suas dimensões “reais” e “ficcionais” e, consequentemente, das correspondências estabelecidas entre as teorias da imagem e das representações sociais.

Nesse estudo, as interpretações sobre estas correspondências foram organizadas e diluídas em três capítulos que se complementam. Inicialmente, buscou-se compreender o processo de construção da imagem idealizada da nação, a partir de questões teóricas e práticas que a presença do negro como cidadão brasileiro trouxe para o discurso oficial da nação. Ainda no primeiro capítulo, buscou-se identificar os deslocamentos provocados pela modernidade nas noções de história e memória, com a leitura de uma das obras de Walter Benjamin, seguida da tentativa de estabelecer uma relação destas categorias com a noção de imagem.

No segundo capítulo, traçou-se um breve histórico da presença da fotografia no Brasil, destacando sua incidência sobre imaginário nacional, a partir da sua utilização como instrumento de divulgação da “imagem ideal”, interna e externamente, apresentando exemplos da iconografia do negro brasileiro produzida nos Oitocentos, relacionando-os com as práticas de recenseamento e de normatização social e a sua articulação com as vertentes teóricas encarregadas da definição da identidade nacional.

O terceiro capítulo consiste em uma leitura da fotografia afro-brasileira produzida pelo afro-brasileiro, focada em uma série de imagens produzida por Eustáquio Neves, que integrou a mostra *Eustáquio Neves: uma exposição panorâmica*, realizada no Museu de Arte da Pampulha entre dezembro de 2010 e março de 2011, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Finalizando, são apresentadas as considerações finais que, como um complemento do terceiro capítulo, enfatizam os deslocamentos que a obra e o processo criativo de Neves provocam no âmbito das convenções da fotografia tradicional e nas imagens do “afro enquanto raiz”, possibilitando outras interpretações do “ser negro” no contexto atual.

1 CAPÍTULO I: IMAGEM E NAÇÃO

Decorrente das pressões internacionais, cujos resultados incluem a proibição do tráfico internacional de escravos africanos e a Lei do Ventre Livre de 1871[1], a abolição do sistema escravocrata marcou, dos pontos de vista econômico, social e político, o início de uma nova época no Brasil, completando 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 uma "imagem" nacional.

Trata-se de imagem no sentido de representação, corpo e veículo dos sentidos de uma construção discursiva, "fonte de significados" que influenciam e determinam a definição da identidade desta nação. Significados que, embora não estejam "literalmente" impressos em nossa configuração genética, são pensados "como se fossem parte da nossa natureza essencial" (HALL, 2005, p. 50-51).

Destacando-se entre o referido ciclo de eventos, a abolição constituía a senha para o país sair do estágio da barbárie escravocrata e assumir o seu lugar no rol das nações modernas, exigindo deste uma definição da sua essência e colocando em curso, diferentes interpretações do "nacional" emergente. Neste cenário, determinados deslocamentos decorrentes da abolição ressaltaram a importância da relação entre a questão racial e o processo de definição da "brasilidade", entre os quais, destaca-se a mudança do lugar social da população negra, passando da condição de escravizada para a condição de cidadãos livres.

Se, antes de 1888 já havia um consenso mínimo acerca da noção de um Estado unificado e com fronteiras definidas, uma "unidade estruturada", 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).

[1] Lei que estabelecia a liberdade "condicional" dos escravos nascidos após esta data, determinando, inclusive que o mesmo permanecesse sob a tutela do seu antigo senhor até completar os dezoitos anos de idade.

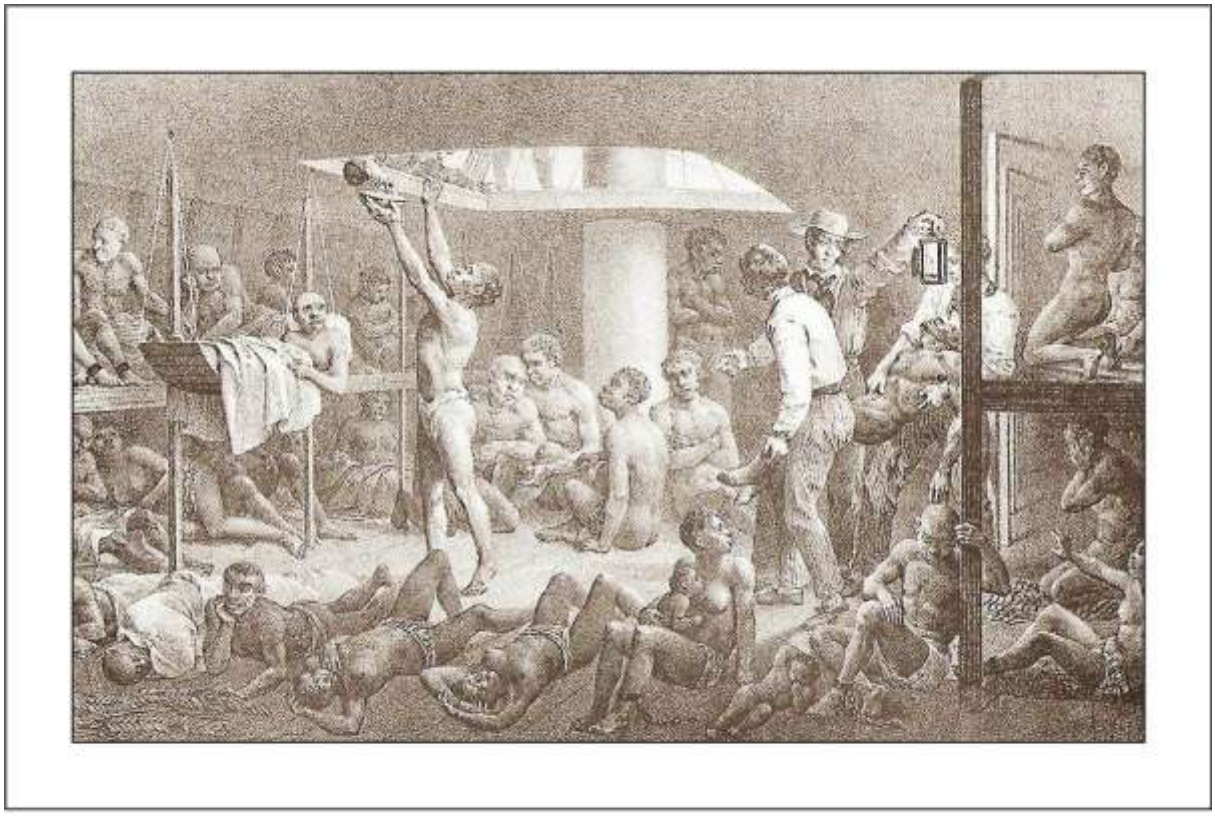

Figura 1 - Os negros mostrados e vistos como mercadoria:
Negros no Porão, litografia de Johann Moritz Rugendas, 15,4 X 25, 5 cm, 1835.
Fonte: BELUZZO, 1999, p. 81.

Inicialmente, a abolição não provocou alterações imediatas em relação à centralização do poder político e aos pressupostos da economia escravagista, mas, trouxe questões de cunho teórico e prático, principalmente para o emergente campo das Ciências, cujas respostas pressupunham um tratamento do tema racial, que de acordo com Lilia Moritz Schwarcz (1993, p. 18), foi transformado "em novo argumento de sucesso para o estabelecimento das diferenças sociais".

Na prática, nenhuma medida foi tomada para reconhecer e integrar o ex-escravizado na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, sua nova condição social de cidadão livre passou a interessar ideologicamente aos intelectuais encarregados de "pensar" e definir o país, na medida em que sua presença se transformou na prova empírica dos antagonismos raciais desta sociedade, problematizando a elaboração de um discurso unificador da nação.

Dizemos "ideologicamente" entendendo que neste discurso estão imbricadas "relações de poder sobre o sentido" já que, a ideologia é concebida aqui como um

“recurso explicativo” utilizado para demonstrar a coerência deste discurso, elaborado institucionalmente para justificar a hegemonia de determinados grupos sociais, além de manter a coesão e o equilíbrio interno da sociedade (SODRÉ, 2005, p. 42).

Este discurso também impunha a apropriação e a dissolução das heterogeneidades internas, mesmo que estas não fossem, necessariamente, descartadas total e definitivamente, para que o mesmo pudesse ter sentido (HALL, 2005, p. 50). 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.

Além de subordinar os heterogêneos, outras estratégias eram utilizadas pelas nações modernas para elaborar seus discursos unificadores, entre elas, a recorrência a um passado de triunfo e glória, embora, esse não tenha sido o caso brasileiro. Se o que difere as nações são as formas como cada uma delas é imaginada (ANDERSON, 2008), a especificidade brasileira reside justamente numa aposta para o futuro. 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-escravizados?

As respostas para tais questões foram buscadas, durante muito tempo, em iniciativas cujo resultado deveria ser o desaparecimento *natural* deste contingente “indesejável” da população. Observem que neste caso, o termo *natural*, mesmo denotando um movimento aparentemente espontâneo, impunha contraditoriamente a necessidade de intervenção para que o objetivo destas iniciativas fosse alcançado. Esse foi o caso das políticas de imigração e de outras ações de incentivo à miscigenação enquanto estratégias elaboradas com o propósito de branquear progressivamente a população.

Encontramos nesta meta para o futuro uma característica crucial do processo de *imaginação* do Brasil, que projetou a definição da identidade nacional como uma busca incessante pelo “branco virtual”, termo utilizado por Elisa Larkin Nascimento (2003, p. 113) com uma acepção que remete simultaneamente às noções de “faculdade não-realizada” e “realidade virtual”, uma representação “que apesar de não se conformar num real concreto torna-se real” a partir dos efeitos que provoca.

> Na condição de portadora de direitos de cidadania, a população majoritária de ascendência africana incorporava uma ameaça potencial ao poder político da elite minoritária. O medo diante de tal ameaça traduzia-se no discurso da unidade nacional. Mesclado às noções do racismo pseudocientífico, esse discurso fixou a africanidade e a negritude como estranhos ao contexto nacional. Embora nunca houvesse existido um Brasil sem os negros, estes foram transformados em estrangeiros por uma definição eurocentrista da "identidade nacional" (NASCIMENTO, 2003, p. 126-127).

Entre os efeitos citados por Nascimento (2003), figura o ajustamento desta população, composta em sua maioria por indígenas, africanos e seus respectivos descendentes, aos ditames de uma identidade logo-ocidental baseada em fundamentos pretensamente antirracistas e de elogio à mestiçagem, na qual, ao índio foi reservado o papel de "bom selvagem", situado em estágios pré-civilizatórios da nação, enquanto o negro representaria algo de negativo para o Brasil.

> A idéia era correlacionar o desenvolvimento do país com o aperfeiçoamento específico das três raças que o compunham (...). Ao branco, cabia representar o papel de elemento civilizador. Ao índio, era necessário restituir sua dignidade original, ajudando-o a galgar os degraus da civilização. Ao negro, por fim, restava o espaço da detração, uma vez que era entendido como fator de impedimento ao progresso da nação (SCHWARCZ, 1993, p. 112).

Além de teorias, o discurso da unidade nacional contou também com a permanência de vestígios iconográficos do imaginário escravocrata em que os negros eram mostrados e vistos como objeto, mercadoria, situação que seria supostamente superada pelo processo de branqueamento, mas, que de fato foi sendo atualizada para sustentar cotidianamente a sua condição de inferioridade. Trata-se de imagens do "afro" brasileiro que permeiam os quadros da história nacional, principalmente no período entre a sua chegada à condição de escravizado até o advento da abolição.

A escravidão baseada em preconceito étnico é um fato recorrente na história da humanidade, configurada em diferentes formas e presente em diferentes sociedades, com justificativas que oscilam entre mais variados motivos. Entretanto, um dos aspectos que difere estas formas de servidão e o escravismo sofrido pelos africanos trazidos para o Brasil é o fato do mesmo ter contado com "alegações científicas" que universalizaram o conceito de homem, centrando seu equivalente geral no homem europeu e inferiorizando tudo aquilo que não se assemelhasse a ele (SODRÉ, 2005, p. 28).

Situar os africanos escravizados na condição de “objeto” e negar sua condição humana de “sujeito” através destas alegações foram determinantes para fixar imagens negativas do negro, referenciando preconceitos estruturados inicialmente em torno do fenótipo, através de classificação epidérmica, que se expandiram para todos os aspectos de sua vida, marcando profundamente não apenas os seus corpos, mas todas as dimensões das suas experiências cotidianas.

Após a abolição, este processo de desumanização do negro permaneceu atrelado às motivações religiosas, econômicas e políticas iniciais, mas, agora contando com o aparato de teses científicas, fundamentadas em critérios biológicos de raça e comparações fisiológicas que foram adaptadas para o contexto brasileiro com o intuito de provar a superioridade de brancos sobre negros. A argumentação, neste caso, em torno de novos interesses, vislumbrava o estatuto de verdade, inclusive com comprovação científica.

> Do darwinismo social adotou-se o suposto da diferença entre as raças e sua natural hierarquia, sem que se problematizassem as implicações negativas da miscigenação. Das máximas do evolucionismo social sublinhou-se a noção de que as raças humanas não permaneciam estacionadas, mas em constante evolução e “aperfeiçoamento”, obliterando-se a idéia de que a humanidade era uma. Buscavam-se, portanto, em teorias formalmente excludentes, usos e decorrências inusitados e pararelos, transformando modelos de difícil aceitação local em teorias de sucesso (SCHWARCZ, 1993, p.18).

Estas teorias evolucionistas exerceram grande influência sobre a produção de intelectuais brasileiros empenhados nas discussões e no processo de construção da identidade nacional. Alguns pioneiros dos estudos sobre o negro no Brasil, como o médico Nina Rodrigues (1976), elaboraram seus argumentos fundamentando-se nestas teorias, conforme podemos constatar no trecho seguinte:

> O negro, principalmente, é inferior ao branco, a começar da massa encefálica, que pesa menos, e do aparelho mastigatório que possui caracteres animalescos, até as faculdades de abstração, que nele é tão pobre e tão fraca. Quaisquer que sejam as condições sociais em que se coloque o negro, está ele condenado pela sua própria morfologia e fisiologia a jamais poder se igualar o branco (...). Só uma parada da civilização européia e anglo-americana daria tempo aos negros para, na sua lentíssima e não espontânea evolução, atingir-nos e igualar-nos (RODRIGUES, 1976, p. 268).

São teorias que, na atualidade, sofreram alguns ajustes. Sobretudo pelo fato de que as noções biológicas de raça foram associadas a outras definições, dando ao termo raça uma interpretação mais abrangente, ao considerar as suas dimensões sociais e políticas. Ainda assim, os argumentos iniciais não deixaram de influenciar o

imaginário social, manifestando-se de forma recorrente em expressões e atitudes cotidianas que pretendiam exaltar tanto os “defeitos” como as “virtudes” da população negra, através de associações fenotípicas que evidenciavam vestígios destes critérios biológicos, vivos e ativos, porém dissimulados (NASCIMENTO, 2003, p. 148).

Entre outros aspectos, estas teorias também contribuíram para disseminar a própria ideia de que os africanos escravizados e seus descendentes não ofereceram qualquer tipo de resistência à escravidão, aceitando-a passiva e resignadamente, fato que os inferioriza não apenas nos aspectos fenotípicos, mas, sobretudo no que se refere às suas memórias e às suas manifestações culturais.

Assim também foram criados obstáculos para o conhecimento dos elaborados processos de organização coletiva que foram mobilizados por esta população para enfrentar, dialogar e negociar com a escravidão e com todos os demais processos de negação com os quais foram confrontados na história do país, como é o caso dos quilombos, das irmandades negras católicas, dos terreiros de candomblé e de todas as outras vertentes que compõem um determinado tipo de “resistência negra” no Brasil.

Para fazer parte da modernidade, o país procurou apagar a mancha histórica da escravidão, embranquecer a população e escamotear a presença negra. Mesmo assim, relegada às sombras da história e da memória nacional e sob a ameaça de dissolução, a população negra desenvolveu formas próprias e específicas de reação.

Reação que pode ser ilustrada pela vivência em estrutura dupla por uma população submetida às exigências e pressões dos dominantes, que, ao desenvolver organizações sociais paralelas, negocia com as ambiguidades desta dominação.

Ao lidarmos com o processo de definição do nacional é inevitável que os vestígios dessa heterogeneidade se manifestem expondo tais ambiguidades, assim como as contradições da ordem cultural dominante. Para Sodré (2005), diferente da cultura negro-brasileira, a cultura ocidental de origem judaico-cristã que serviu aos colonizadores e ao estabelecimento do Estado brasileiro rejeita o mundo das aparências, em sua fascinação pela verdade universal. Nada deve ficar oculto, tudo deve ser evidenciado, decifrado, significado, revelado.

Como parte dessa lógica e da contradição que lhe é inerente, tudo aquilo que foi silenciado e recalcado, a qualquer momento também pode irromper bruscamente e reivindicar a revisão da história, da memória e dos discursos constituídos, atualizando os conflitos e as divergências em torno das representações da nação.

Cabe ressaltar que história e memória não têm o mesmo significado, mas, compartilham estreitos vínculos que determinam a seleção e a organização dos acontecimentos do passado, a partir dos interesses políticos de cada grupo social, no presente, ou seja, a memória fornece a imagem e a história se encarrega da moldura.

De maneira análoga àquela em que as nações, com suas narrativas históricas, firmam suas identidades através de representações compartilhadas coletivamente, as memórias também podem ser interpretadas e legitimadas a partir de enquadramentos que definem o que deve ou não ser levado em conta, o que deve ser visto ou ficar oculto.

1.1. Jogo de Memórias I: Enquadramento e Recodificação

Para tratar desta questão sobre "o oculto que emerge" no âmbito da cultura nacional, recorremos aqui às contribuições do filósofo alemão Walter Benjamin, sobretudo, através de uma leitura da obra *Infância em Berlim* (1995), destacando que o foco da nossa interpretação recai sobre a maneira como este autor lida com as noções de memória e história, vislumbrando apontar pistas para um melhor entendimento da lógica contraditória que supomos problematizar o discurso da nação, a partir de sua filiação a uma ordem cultural obstinada pelo desvendamento da verdade absoluta.

A revisão dos discursos que oficializam a história nacional também pode ser concebida como uma releitura da autobiografia da nação enquanto construção literária estruturada em torno da identidade, da história e da memória nacional. No âmbito da autobiografia individual, muitos autores têm contribuído para o aprofundamento conceitual, localizado e específico sobre este gênero, entre os quais ganham destaque as investigações filosóficas de Benjamin acerca da memória.

Como parte da tradição alemã da fidelidade, inaugurada por J. W. Göethe (1948) e sua ênfase nos fatos históricos, a obra de Benjamin apresenta aspectos inaugurais da relação entre literatura e filosofia, veiculando interlocuções que envolvem o sujeito, a narrativa, o conhecimento e as relações sociais do contexto histórico, ampliando a referida tradição através de influências e interesses diversos.

Nas *Memórias* de Göethe a narrativa é linear e refaz o percurso cronológico de formação de um personagem-herói rumo ao seu estágio superior, com os cenários dessa progressão sendo desenhados pelos fatos históricos. Sua proposição inaugural refere-se à proposta de mostrar as relações de um contexto e sua determinação sobre aquele que constrói a narrativa.

Benjamin, por sua vez, segundo Carla Milani Damião (2006, p. 181) amplia e radicaliza a proposta de Göethe dirigindo sua atenção para aspectos aparentemente insignificantes que, além de "trazer à tona" as transformações características do contexto histórico, traduz a experiência coletiva sob uma perspectiva particular, numa espécie de ficção autobiográfica.

Sua narrativa mobiliza uma noção de memória diferente da usual, em que há, de fato, outra forma de processar e lidar com as recordações. Se, em Goethe, a tessitura da narrativa autobiográfica ainda pressupõe uma memória organizada por camadas sobrepostas em sequências, à espera de serem recuperadas linearmente, em Benjamin, tais camadas pressupõem justamente o contrário.

> Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar (fragmento *O jogo das letras*, 1995, p. 104-105).

A aproximação desta noção de "choque" ou reencontro catastrófico com o "já vivido" com a noção freudiana de deslocamento daquilo que foi recalcado no inconsciente para o consciente, sugere uma influência da psicanálise sobre determinados trabalhos do autor, embora no seu caso pareça não haver verdade oculta a ser revelada com tal reencontro, mas, simplesmente a configuração de uma nova vivência, designada pelos significados e pela carga simbólica dos espaços, objetos e situações do "presente".

> Tudo o que era guardado a chave permanecia novo por mais tempo. Mas meu propósito não era conservar o novo e sim renovar o velho. Renovar o velho de modo que eu, neófito, me tornasse seu dono – eis a função das coleções amontoadas em minhas gavetas. Cada pedra que eu achava, cada flor colhida, cada borboleta capturada, já era pra mim começo de uma coleção, e tudo o que, em geral, eu possuía, formava pra mim uma única coleção. Uma "arrumação" teria aniquilado uma obra cheia de castanhas espinhentas – as estrelas da manhã –, de folhas de estanho – um tesouro de prata –, de cubinhos de construção – ataúdes –, de cactos – totens –, e de moedas de cobre – escudos. Era assim que cresciam e se mascaravam os haveres da infância, em gavetas, arcas e caixas (fragmento *Armários*, 1995, p. 124).

Essa determinação exercida pelo presente à qual respondem as lembranças, já teria sido considerada por outros pesquisadores da memória, ora relacionando às dimensões do fenômeno psíquico individual, como em Henri Bergson (1999), ora ampliando e enfatizando a determinação dos "quadros sociais" na reconstrução das lembranças pessoais, sem descuidar da capacidade de intervenção do indivíduo sobre o meio, como em Maurice Halbawachs (2013), que condiciona a existência destas recordações ao emaranhado social da memória coletiva (POLLACK, 1989).

Benjamin dialoga com estas duas dimensões, aproveitando-as para propor uma noção de história que mistura, seletivamente, temporalidades diversas, articulando dimensões afetivas e materiais, sociais, econômicas e políticas em contraposição com a perspectiva linear e descritiva, através de uma narrativa poética e fragmentada. Aproximando-se das formas de sensibilidade da sua época, o autor preocupa-se inclusive em ajustar o foco narrativo ao ponto de vista específico do sujeito-personagem em seu próprio tempo e espaço, como no trecho abaixo:

> A criança que se posta atrás do reposteiro se transforma em algo flutuante e branco, num espectro. A mesa sob a qual se acocora é transformada no ídolo de madeira do templo, cujas colunas são as quatro pernas talhadas. E atrás de uma porta, a criança é a própria porta; é como se a tivesse vestido com um disfarce pesado e, como bruxo, vai enfeitiçar a todos que entrarem desavisadamente. Por nada nesse mundo podia ser descoberta. Se faz caretas, lhe dizem que é só o relógio bater e seu rosto vai ficar deformado daquele jeito. O que havia de verdadeiro nisso pude vivenciar em meus esconderijos (fragmento *Esconderijos*, 1995, p. 91).

Nesse trecho é possível deduzir que não se trata, entretanto, apenas de garantir que o personagem possa simplesmente falar por si mesmo, mas tornar possível a mobilização de estratégias para confundir-se com o próprio espaço. A criança que "por nada nesse mundo podia ser descoberta" não é, necessariamente, a individualidade autocentrada do escritor quando criança, mas "a criança do

mundo" ou "criança de seu tempo", um sujeito histórico que para ser revelado deve, além de "sair de si mesmo" como em Göethe, "desaparecer em meio aos objetos" (DAMIÃO, 2006).

Esta fusão do corpo com os objetos, os lugares e, em muitos casos, a própria cidade e os seus habitantes, aponta tanto para a dimensão pessoal como para a dimensão da coletividade. Diante do armário aberto, a criança, ao deparar com suas meias que ali jaziam "amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional", comporta-se, como uma espécie de arqueólogo diante de escavações que deixam de existir assim que chegam à superfície.

> Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor da lã. Era "tradição" enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundeza. Quando eu encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembrulhar a "tradição" de sua bolsa de lã. Eu a trazia cada vez mais próxima de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a "tradição" deixava de existir (fragmento *Armários*, 1995, p. 122).

Como "quem forma para si, a partir da casa onde mora e da cidade que habita, uma ideia sobre sua própria natureza e índole" (BENJAMIN, 1995, p. 93), ou seja, a partir de uma vivência individualizada, o personagem se detém nos detalhes dos espaços e dos objetos, na sinuosidade do trajeto percorrido, nos pormenores desprezados pela história oficial. Mais que palavras ou nomes próprios que nomeiam as situações e os espaços, *Mummerhelen*, *Brauhausberg*, *Anhalt*, *Blumeshof* e *Affentheater*, entre outras, correspondem às imprecisões de uma linguagem que viabiliza o projeto de uma filosofia da história, onde a estranheza e a intensidade da experiência infantil levam o sujeito histórico à formulação de questões filosóficas.

> Pode ser que essa pergunta se escondesse nas dobras da cortina que pendia diante de minha porta com o fim de deter os ruídos externos. Pode ser que fosse apenas o que sobrara de muitas noites já passadas. E, por fim, podia ser o reverso do sentimento estranho que a Lua propalara em mim. A pergunta era: por que existiam as coisas no mundo? por que existia o mundo? Estupefato percebi que nada me podia forçar a pensar o mundo. De nenhum modo, seu não-existir me teria sido mais questionável que seu existir, o qual parecia piscar para o não-existir. A Lua fazia um jogo fácil com esse existir (fragmento A Lua, 1995, p. 140).

É difícil pensar tal projeto sem considerar o arsenal sinestésico que a criança mobiliza para estar "no" e "com" o mundo. Como podemos perceber em diversos

fragmentos, não lhe escapam os mínimos detalhes que procura traduzir, nas descrições de imagens, gestos, sons, movimentos, aromas, texturas, cores, sabores e sentimentos diversos. Não lhe escapam os impactos causados pelas inovações tecnológicas como o telefone e a fotografia, nem tampouco os contrastes sociais.

> Tudo começava com os pinheiros. Ao sairmos para a escola certa manhã, surgiam grudados nas esquinas os lacres verdes que pareciam fixar a cidade em centenas de pontos, como se fosse um enorme presente de Natal. Não obstante, um belo dia a cidade rompia esse invólucro, e de suas entranhas brotavam brinquedos, nozes, palha e adornos para a árvore: o mercado do Natal. Mas com ele surgia também outra coisa: a pobreza. Pois assim como maçãs e nozes podiam se exibir no prato natalino, com um pouco de ouropel, ao lado do maçapão, também os pobres apareciam com lantejoulas e velas coloridas nos melhores bairros. E os ricos mandavam os filhos à frente para comprar dos filhos dos pobres as ovelhinhas de lã ou para distribuir esmolas que, por vergonha, não davam pelas próprias mãos (fragmento *Um anjo de Natal*, 1995, p. 120-121).

Na perspectiva de uma experiência que mistura magia e ciência, o filósofo assume o papel de historiador materialista e acaba professando determinados deslocamentos e rupturas que irão se confirmar no decorrer da modernidade. História e memória não são tratadas como abstrações que estão isentas das experiências concretas, a possibilidade de recuperação das vivências subjetivas do passado é determinada pelas condições objetivas do contexto em que estão os sujeitos da recordação, cujo resultado não é a revelação de verdades autônomas, atemporais e independentes, já que seus significados são organizados junto com o presente.

A maneira como Benjamin lida com a experiência do passado em *Infância em Berlim* nos remete a um jogo, uma brincadeira de criança que indica uma subversão da noção de tempo linearmente organizado, perceptível na maioria dos trechos citados. O futuro nem é mencionado diretamente, o passado não pode ser recuperado e o que de lá se tenta recuperar “deixa de existir” no exato momento da recuperação, restando um movimento de luta permanente com o presente.

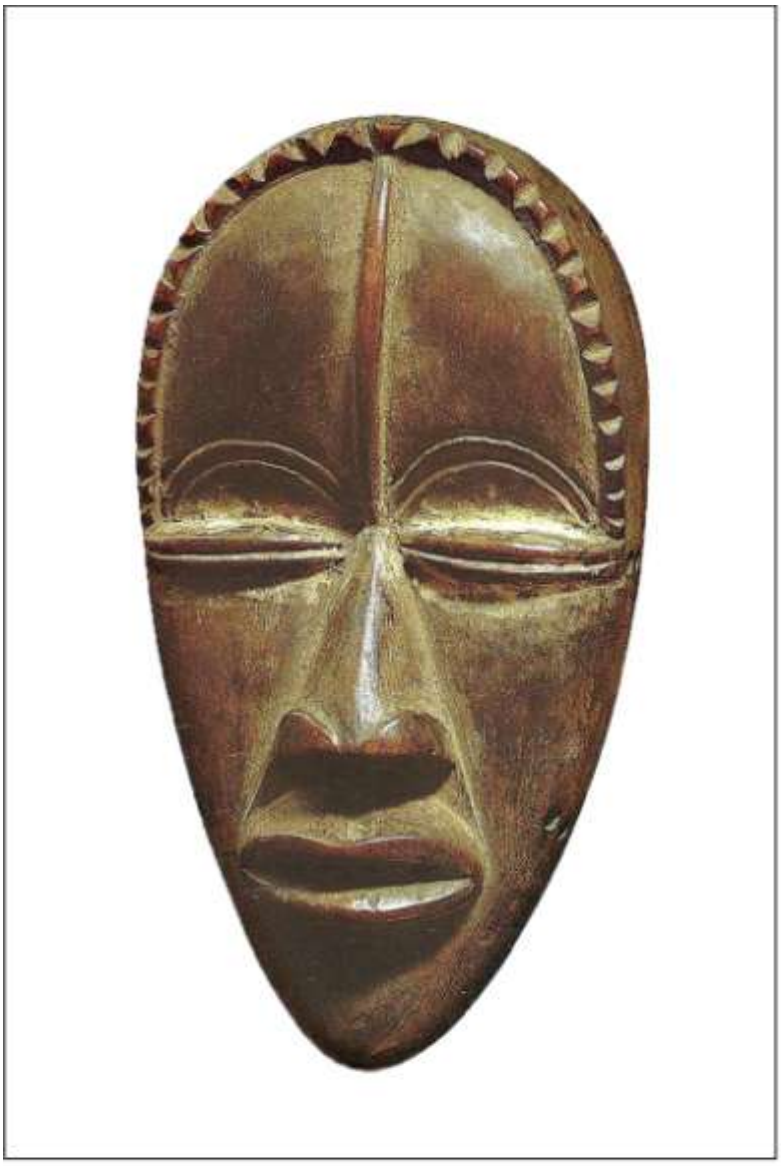

Figura 2 - Arte Africana:
Máscara da tribo Dan, África Ocidental, 1910 - 20, madeira e caulim, 17,5 cm de altura.
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 563.

Dessa maneira, o filósofo, ao lidar com as transformações trazidas pela modernidade, parece antecipar-se aos riscos e limitações inerentes à busca pela profundidade das coisas. Tudo que permanece soterrado, invisível e indizível pode continuar preservado e isento de questionamentos, a não ser que esta recuperação seja processada por uma lógica diversa daquela do desvendamento da verdade.

Caso contrário, haverá sempre a imposição de “exigências de justificação” para que as interpretações se tornem coerentes e convincentes, a fim de evitar questionamentos e, tais exigências não se aplicam apenas às histórias e memórias “oficiais”, mas também aos “recalcados”, pois à medida que estes emergem, também são cooptadas pela necessidade de visibilidade e de reconhecimento, tornando-se vulneráveis à revisão (POLLACK, 1989).

Para demonstrar esta vulnerabilidade, recorremos aos processos de reconhecimento das representações “negras”, entre as quais figuram diversas manifestações artísticas de matriz cultural africana cujos significados tornaram-se problemáticos na medida em que foram marcadas com o signo da brasilidade. Reivindicadas a partir das suas origens africanas, estas manifestações foram enquadradas como produto da cultura popular e reconhecidas como parte da cultura nacional, o que, de fato, não subtraiu a sua visibilidade e o seu reconhecimento, mas, recortou e processou sua alteridade, diluindo a sua diferença, seus conteúdos, significados e valores específicos em uma forma cultural genérica (ORTIZ, 2006, p. 44).

Para exemplificar este mesmo tipo de procedimento recorro a um fato bastante conhecido no âmbito das artes visuais. Insatisfeitos e desiludidos com a herança grego-romana, muitos artistas modernos procuraram se libertar dos grilhões da tradição da figuração óptica, recuperando o método empregado pelos artistas tradicionais africanos. Ironicamente, podemos dizer que foi através dos “primitivos” que a “vanguarda” abriu seus caminhos.

> (...) quando eles entraram em contato com a escultura africana tradicional pela primeira vez, estes artistas europeus ficaram espantados em descobrir que suas experiências radicais já estavam presentes lá, de uma forma mais avançada. Por exemplo, os artistas da cultura Nok do norte da Nigéria vinham tratando a natureza em termos de cones, esferas e cubos desde cerca de 900 a.C. Os precursores da Colagem podem ser observados na tradição africana de adicionarem sementes, conchas e tecidos às esculturas pintadas (LAWAL, 1983, p. 45).

De acordo com Babatunde Lawal (1983), a arte tradicional de origem africana opera de acordo com uma síntese que valoriza os aspectos estético-religiosos de uma dada situação, enfatizando os elementos mais significativos desta mesma situação através de um “realismo seletivo”. Outro aspecto importante que evidencia diferenças de sentido entre a arte tradicional africana e arte dos vanguardistas é o lugar social que o artista desempenha em cada contexto cultural.

Na perspectiva tradicional africana, o trabalho do artista está orientado para o reforço dos valores centralizados na segurança do indivíduo e do grupo e na autoridade espiritual dos ancestrais, enquanto na perspectiva modernista, o trabalho do artista é visto como um fim em si mesmo.

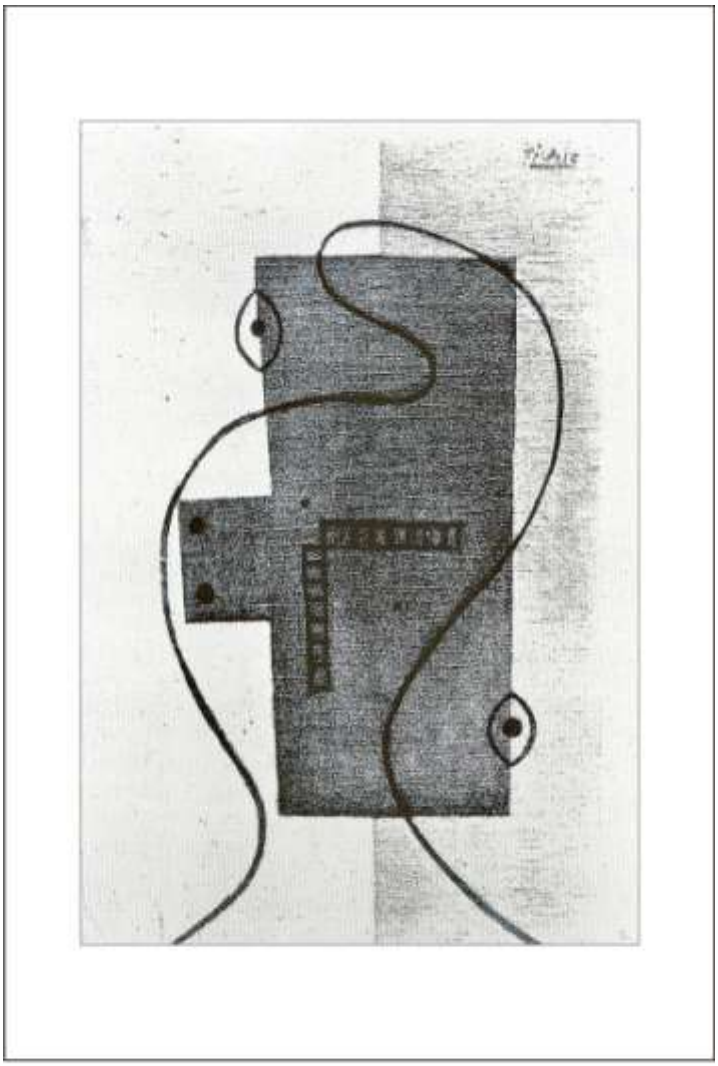

Figura 3 - Vanguarda Artística Européia.
Cabeça, de Pablo Picasso, Colagem e óleo sobre tela, 55 X 33 cm, 1928.
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 576.

Ao tratar deste encontro da vanguarda européia moderna com a tradição africana estas diferenças de sentido nem sempre são discutidas. Tal encontro, conforme analisou Hall Foster (1996), foi mapeado por uma perspectiva positivista, pela qual a arte africana foi tratada como uma descoberta arqueológica e situada

temporalmente na fase “primitiva” da cadeia evolutiva da tradição ocidental. Através desta “recodificação”, a arte tradicional africana foi concebida e analisada a partir de critérios e valores ocidentais modernos, tais como intencionalidade, originalidade e sentimento estético e não a partir de suas próprias referências e coordenadas em termos ritualísticos, decorativos ou terapêuticos.

Através deste procedimento, não deixa de haver reconhecimento, mas a relação entre “tradição” e “vanguarda” é mantida assimetricamente e a instância que legitima tal reconhecimento não divide o seu espaço de poder com o “afro”. Assim, fica nítido que, no deslocamento do invisível para o visível, a ênfase acaba recaindo sobre a credibilidade dos discursos, sobre a legitimidade das testemunhas e sobre a autenticidade dos objetos que rastreiam, guardam e solidificam as experiências do passado.

Estes são os elementos que passam a determinar a existência material da memória e a fornecer as referências necessárias para a identificação e o reconhecimento dos diferentes grupos sociais. Através destes, também é possível articular diferentes interpretações e levantar suspeitas sobre a autenticidade dos “documentos”, colocando em xeque as fronteiras entre historiografia e ficção.

Tais suspeitas, por sua vez, são decorrentes de transformações vivenciadas pelas sociedades ocidentais a partir da modernidade, que provocaram profundas alterações na percepção humana e, consequentemente, nas formas de conceber e lidar com a questão da identidade nacional. De acordo com Jacques Le Goff (1996, p. 476-477), a memória constitui um “elemento essencial” das identidades individuais e coletivas e, por conseguinte, “um instrumento e um objeto de poder”. Elemento que mantém uma estreita ligação com a imagem, chegando às vezes, a ser confundida com elas.

Em meio às transformações modernas, Le Goff (1996, 465-466) destaca, entre o século XIX e início do século XX, o aparecimento de dois fenômenos singulares, o primeiro revitalizando a tradição da comemoração funerária através da construção de monumentos aos mortos e o segundo, resguardando a memória dos desgastes provocados pela ação do tempo cronológico através da fotografia. Nessa perspectiva, sugerimos a partir daqui, uma reflexão sobre a maneira como tais transformações estão relacionadas com a questão da memória, da imagem e da identidade nacional.

1.2. Jogo de Memórias II: Visível e invisível

Tanto na tentativa de recuperação como na reconstrução de experiências do passado, individual ou coletivamente, a memória necessita de um corpo para manifestar-se, para existir materialmente. O vazio deixado por um passado morto deve ser preenchido por representações que o conduzam ao mundo dos vivos, tornando-o visível e presente. Este procedimento se confunde e coincide com o das imagens, considerando suas origens a partir da experiência humana com a morte, no seu papel de substituir a presença visível dos antepassados mortos.

O cadáver em decomposição atesta a transitoriedade e a precariedade corpórea do ser humano. Para Regis Debray (1993, p. 29), "o morto já não é um ser vivo, mas também não é uma coisa. É uma presença/ausência; eu próprio como coisa, ainda meu ser, mas no estado de objeto" e esta "primeira experiência metafísica" exigiu uma medida que resultou na confecção da imagem, "um duplo do morto para mantê-lo vivo". Representação significa, desde as suas primeiras acepções, cópias que substituem os corpos dos mortos, uma maneira de "tornar presente o ausente".

> O corpo do rei devia permanecer exposto durante quarenta dias. Mas a putrefação, apesar da evisceração imediata e dos processos de embalsamamento, avança mais depressa do que a duração materialmente exigida para a exposição, transporte dos restos mortais para a Basílica de Saint-Denis (sobretudo para os falecidos em terras longínquas) e organização oficial das obsequias. Daí, a utilidade de uma efígie exata, verista, do soberano desaparecido (...). Vestida com todos os seus adornos e dotada com as insígnias do poder, é ela que vai presidir, durante quarenta dias, as refeições e as cerimônias da Corte. Unicamente ela recebe as homenagens; enquanto a efígie estiver exposta, o novo rei dever permanecer invisível. Assim, dos dois corpos do rei, o perecível e o eterno, é o segundo que vem ocupar seu manequim de cera pintado. Há mais na cópia do que no original (DEBRAY, 1993, p. 25).

Além de "representação", Debray (1993), identificou no âmbito do culto aos mortos, a origem de outros termos que na atualidade utilizamos para lidar com a linguagem, tais como *Figura* ou "fantasma"; I*mago* ou "o molde em cera do rosto dos mortos"; *Simulacrum* ou "espectro" e S*éma* ou "signo pelo qual se reconhece uma sepultura". Alguns destes termos admitem mais de uma acepção, como "*Ídolo* que vem de *eidolon"*, podendo ser entendido como imagem onírica, aparição de um deus ou fantasma de um antepassado.

Figura 4 - Representação no contexto do culto aos mortos.
Sarcófago Egípcio, 700-600 a. C., Madeira pintada.
Fonte: Beaux Arts Magazine, dezembro de 1997, p. 41

A partir da morte como núcleo organizador, as sociedades arcaicas desenvolveram formas específicas de representação, a partir de suas configurações tumulares próprias. Os egípcios ergueram túmulos voltados para o interior enquanto os gregos os construíram voltados para o exterior, evidenciando diferentes concepções do além-túmulo. No entanto, independente de suas características particulares, em todas elas há sempre um monumento que une o visível ao invisível.

A representação, no contexto do culto aos mortos, era um privilégio social reservado a poucos e seu controle era rigoroso. A imagem como um duplo daquele que se foi configurava-se como o triunfo da vida sobre a morte, portanto, um instrumento de poder, pois possibilitava ao indivíduo representado uma forma de ascensão que o colocava na dimensão do invisível, da divindade, no espaço do poder sobrenatural.

Sua função consistia em articular as interlocuções entre o humano e o divino, ou seja, processar uma trocar simbólica. Símbolo vem de "*Symbolon"*, que vem "de *symballein*, reunir, colocar junto, aproximar", designando "um sinal de reconhecimento, destinado a reparar uma separação ou transpor uma distância".

> Mais do que uma coisa é uma operação e uma cerimônia: não a do adeus, mas sim do reencontro (entre velhos amigos que se perderam de vista). *Simbólico* e *fraterno* são sinônimos: não se fraterniza sem alguma coisa para partilhar, não se simboliza sem unir o que era estranho. Em grego, o antônimo exato do símbolo é o diabo: aquele que separa. Dia-bólico é tudo que divide, sim-bólico, tudo o que aproxima (DEBRAY, 1993, p. 61).

Com o culto aos mortos, esta operação promove a aproximação, a reunião e a troca entre o corpo ausente do morto, o corpo presente da imagem que o substitui, os corpos das pessoas vivas que participam do culto e as forças sobrenaturais do universo. Presente desde as origens da imagem, a noção de corpo torna-se imprescindível para refletir e discutir não apenas sobre estas, mas, também sobre o próprio pensamento ocidental e o sistema de oposições binárias que a experiência com o sobrenatural determinou no Ocidente: morte e imortalidade, corpo e alma, presença e ausência, visível e invisível.

No ambiente simbólico das sociedades arcaicas tudo estava tão interligado que não fazia sentido uma distinção entre o humano e o mundo físico, entre um corpo e o tudo aquilo que lhe fosse exterior, inclusive por que os mitos davam conta de explicar e articular as relações entre os fenômenos do mundo físico e as forças invisíveis. Com o advento e o desenvolvimento da filosofia, a narrativa mítica foi rejeitada em prol de uma racionalização que propunha dar conta de apreender a harmonia do mundo.

Na perspectiva filosófica da antiguidade ocidental, o mundo constituía uma totalidade harmônica que comportava simultaneamente a ordem eterna e imutável e a ordem mutável e passageira das coisas, passíveis de apreensão através do pensamento e da argumentação teórica. Criou-se uma distinção hierárquica entre

coisas e ideias, mas, como o conhecimento do mundo era determinado por uma razão universal que não comportava individualismos, a singularidade de cada corpo humano foi abstraída em uma configuração ideal que lhe conferiu valor universal.

De acordo com Viviane Matesco (2009), foi a partir dessa idealização do "corpo como imagem que a noção de integridade pôde ser pensada", explicando inclusive a grande incidência de corpos nus na estatuária grega da antiguidade, cujo objetivo não era representar um corpo, mas, "a ideia de homem".

Como nenhum corpo humano empírico era capaz de corresponder às configurações deste modelo ideal, os artistas tiveram a liberdade para fazer combinações e chegar a uma "forma mediana" do corpo, sobretudo recorrendo à matemática e às suas respectivas concepções de ordem, equilíbrio, harmonia e proporção, determinando a noção de beleza e atualizando a ideia de representação.

> A beleza, no entanto, não está no corpo ou no trabalho do artista, uma vez que belo grego não é categoria artística; antes supõe um discurso filosófico. Trata-se de um ideal suprassensível, realidade imóvel e transcendente, da qual a beleza física é imitação longínqua e degradada. Também aqui uma distinção se faz necessária. A arte de Fídias e Praxíteles produziu figuras de aparência real e grande número de histórias contadas por Plínio, entre outros, gira em torno da admiração diante do grau de verossimilhança que os gregos atingiram. A habilidade dos artistas em dar ilusão de vida – a representação no sentido de imitação – foi tema e dilema que persistiu durante toda a Antiguidade. Cabe ressaltar, no entanto, que no discurso filosófico a representação clássica não significa uma idéia simples de substituição, uma coisa no lugar de outra, pois se privilegia o conhecer. A representação clássica implica a capacidade de fazer a correspondência com o objeto através da mediação do pensamento (MATESCO, 2009, p. 16).

Enquanto esteve subordinado, dependendo e contando com as forças misteriosas, o homem recorreu à magia e ao *Ídolo*, a partir do momento que passou a conhecer e dominar o mundo, seu olhar deixou de ser mágico e tornou-se estético. Este deslocamento do olhar, através da imagem idealizada do corpo tornou-se a referência básica para toda a arte europeia, âmbito em que, inicialmente, as imagens passaram a ser estudadas.

O modelo teórico que engendrou a idealização do homem foi aproveitado e reorganizado pelo cristianismo a partir das ideias de monoteísmo e criacionismo, permanecendo o corpo como categoria fundamental na interpretação cristão da interdição judaica. Na narrativa bíblica, enquanto os infiéis adoravam um *ídolo,* Moisés recebia os Mandamentos das mãos do verdadeiro Deus no Monte Sinai, embora não lhe fosse permitido ver a face de Deus, pois este era irrepresentável.

Deslocando-se da ideia universal de homem para a noção de um deus único e universal, o monoteísmo subverteu a possibilidade das representações localizadas de deus como era o caso do bezerro de ouro.

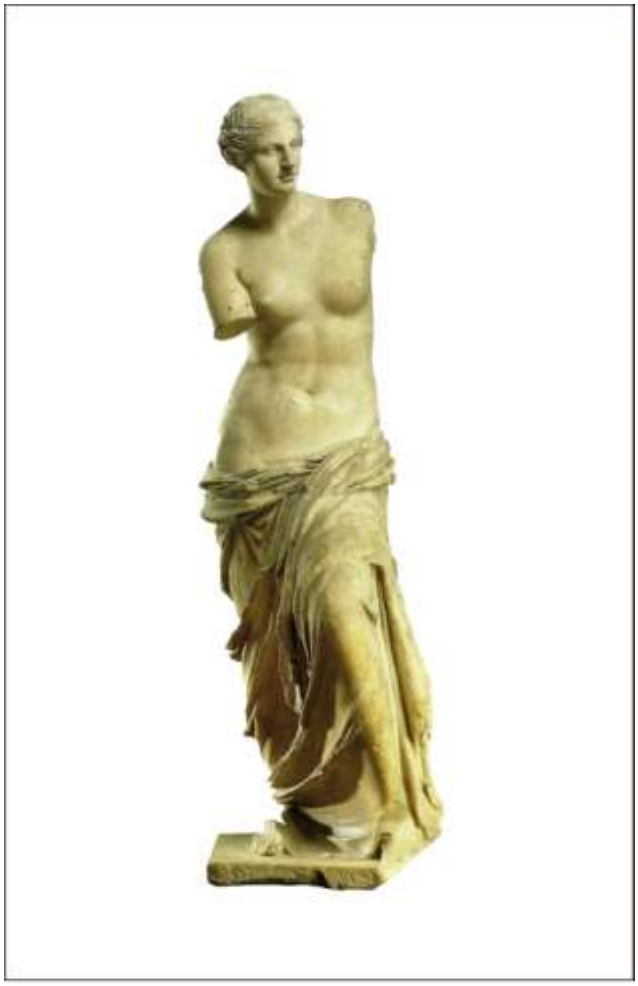

Figura 5 - Estatuária Grega: Representação da "Idéia" de Humanidade
Vênus de Milo, 100 a. C., Mármore.
Fonte: Beaux Arts Magazine, dezembro de 1997, p. 46.

O criacionismo, por sua vez, reintroduziu a possibilidade de representação com a ideia de que o homem foi criado por deus conforme a sua imagem. A dessemelhança entre o humano e a divindade foi mantida através do pecado original, prova da fragilidade corporal humana e, esta assimetria foi resolvida com a doutrina da encarnação. Deus tornou-se visível encarnando no corpo de Jesus, através do qual o homem poderia se relacionar com Deus, ou melhor, ele era o modelo ideal que o homem deveria seguir para se religar ao divino.

Na perspectiva do *ídolo*, as imagens deveriam resultar de uma correspondência imediata com a interpretação filosófica, enquanto na perspectiva do *ícone* religioso, o que contaria era sua correspondência com a interpretação teológica dos textos sagrados, que por sua vez, forneceriam os traços de composição das representações das figuras sagradas.

Esta possibilidade de representação do divino gerou diversas disputas na Idade Média, com destaque para o caso dos iconoclastas do Império Bizantino. De acordo com Arlindo Machado (2001, p. 10), a doutrina iconoclasta foi proclamada oficialmente pelo imperador Leão III, em 730, e seguida rigorosamente pelos seus sucessores, contribuindo decisivamente para a desestruturação do lado oriental do antigo Império Romano e provocando uma sangrenta guerra civil que se estendeu até 843, encerrada com a restauração do culto aos ícones na catedral de Santa Sofia, em Constantinopla, hoje Istambul.

As origens da discórdia encontram-se, segundo Matesco (2009, p. 20), na possibilidade da imagem incorporar o divino, pressupondo que diante da imagem de Deus o homem compartilharia sua presença, nos moldes da idolatria pagã. Dessa forma, através da destruição de imagens das igrejas, os iconoclastas procuraram afirmar a diferença entre a cópia e o modelo e demonstrar a estrita materialidade do ícone.

Tal demonstração, embora atrelada ao tabu da sacralidade da imagem, já apresentava os indícios da possibilidade da utilização de imagens a partir de critérios dessacralizados, por conta desta distinção entre a imagem divina e o suporte material que viabilizava sua visibilidade, prevendo uma ruptura que seria confirmada com a Reforma Protestante que enfatizou o texto bíblico e aboliu totalmente as imagens sagradas. A partir dessa possibilidade, as imagens começaram a ganhar mais espaço fora da esfera religiosa, sobretudo com direito a um discurso artístico.

O Renascimento recuperou postulados clássicos grego-romanos acerca da racionalidade, introduzindo uma concepção individualista do sujeito, já consciente da sua existência social e dos seus valores individuais. A representação do corpo continuou atrelada às antigas regras de composição, mas, dentro de um contexto em que diversas concepções sobre o corpo diferiam daquelas da Antiguidade

Clássica, contribuindo para o desenvolvimento de uma cientificidade sobre o corpo, através de uma convergência entre arte e ciência.

> As primeiras dissecações só ocorreram oficialmente no século XVI, pois não se tinha, então, a noção moderna de cadáver. A oficialização desse procedimento e o desenvolvimento do saber anatômico atestam a dissociação entre corpo e homem e a possibilidade de o corpo afirmar-se como conceito autônomo. Na medicina, a postura de observação e experimentação introduzida por Vesálio (1514-64) revoluciona a tradição de subordinação a um texto filosófico-religioso. Contra o olhar medieval, Vesálio instaura os direitos de observação – daí utilizar técnicas de representação dos pintores para fazer desenhos após as dissecações. A exatidão das estampas de anatomia testemunha os poderes do novo olhar, pois fornece visão insubstituível do trabalho científico (MATESCO, 2009, p. 29).

Posteriormente, com o postulado cartesiano, que distinguiu a substância material da substância pensante, o próprio corpo foi concebido como o instrumento menos confiável para a apreensão das formas sensíveis, exigindo o uso de normas e regras de representação para que tal apreensão fosse mais objetiva possível, inclusive recorrendo às experimentações e às contribuições científicas dos mais diversos campos do conhecimento.

Nesse aspecto, os estudos realizados pelo artista e pesquisador David Hockney (2001) apresenta inovações que contribuem para superar as perspectivas de abordagem que contrapõem arte e procedimento técnico. Através de uma vasta documentação, experimentações e análises minuciosas, Hockney defendeu a tese de que, desde o início do século XV, conhecimentos e instrumentos ópticos como câmera lúcida, câmera escura, espelhos, lentes ou a combinação dos mesmos, já eram utilizados pelos artistas para criar projeções “fiéis” na produção de desenhos e pinturas.

Entre os materiais analisados e as referências citadas por Hockney (2001), destaca-se o trabalho pioneiro de Ibn al-Haitam, que viveu entre os anos 965 e 1038, conhecido na Europa medieval e renascentista como Alhazan, erudito árabe criador da teoria óptica que explica o mecanismo da visão objetiva a partir do aperfeiçoamento dos conhecimentos dos gregos antigos sobre o assunto, cujas pesquisas foram traduzidas para o latim cerca de um século após sua morte, provocando um surto de pesquisas sobre o assunto na Europa do século XIII.

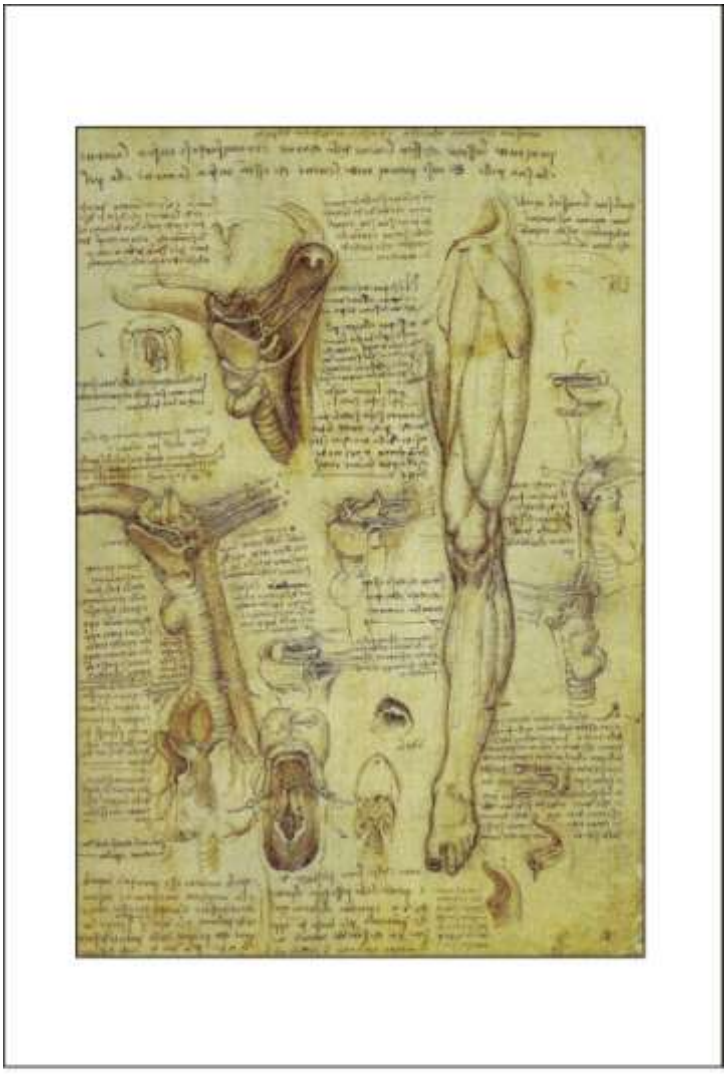

Figura 6 - Corpo Dissecado: convergências entre arte e ciência.
Estudos anatômicos (laringe e perna) de Leonardo Da Vinci, 26 X 19,6 cm, 1510.
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 295.

Das antigas catacumbas à soleira da modernidade, percorremos até aqui, de forma resumida, um percurso que nos permite entender os motivos da falta de credibilidade do corpo humano como instrumento de apreensão do real sensível. Uma busca pela objetividade que, no âmbito da produção de imagens, resultou numa série de investimentos cuja pretensão seria eliminar a mediação humana e conseguir que o mundo se autorrepresentasse. Objetivo que seria supostamente alcançado a partir do advento da fotografia.

1.3. Imagem: tempo, espaço e identidade

Como uma das invenções mais significativas da modernidade, o processo fotográfico trouxe consigo, além da promessa de objetividade, a possibilidade de um "corte" que, além de arrancar "do mundo um pedaço de espaço", isolava e congelava um instante do fluxo contínuo do tempo (DUBOIS, 1993), interferindo em duas coordenadas básicas da percepção humana: tempo e espaço. No âmbito das memórias individuais e coletivas, Le Goff (1996) atribui à fotografia a provocação de uma grande reviravolta ocasionada por esta possibilidade de imobilizar o tempo e o espaço e torná-los passíveis de uma recuperação.

De acordo com Stuart Hall (2005), tempo e espaço são duas categorias sociais que tiveram suas qualidades revolucionadas pelo desenvolvimento dos meios de transportes, das comunicações e do aumento da produtividade técnica, entre os quais não deixa de figurar o processo fotográfico. Hall (2005) considera que as novas percepções, concepções e representações acerca destas categorias foram fatores decisivos para desestabilizar as organizações sociais pré-modernas, deslocando principalmente as noções de identidade nas quais estavam assentadas.

Mesmo tendo constatado, por intermédio dos estudos realizados por David Hockney (2001), que o uso de instrumentos ópticos não é uma exclusividade da era moderna, ainda assim, podemos afirmar que com a invenção da fotografia e dos recursos decorrentes do seu desenvolvimento, as chances de acessar outras escalas não humanas foram ampliadas, despertando e aguçando nossa sensibilidade para as noções de detalhe e interdependência entre os acontecimentos, enfim, para outras possibilidades perceptivas.

Por um lado, a suposta objetividade do processo transformou as imagens fotográficas em "provas" definitivas da "verdade" histórica, evidências absolutas para tornar "reais" determinadas fantasias da "imaginação", sobretudo, nos projetos de "identidade nacional". Por outro lado, por conta de tantas alterações perceptivas, também foi possível contestar, por exemplo, a noção de um sentido único a respeito do tempo, ampliando seus sentidos usuais de duração e de cronologia e considerando os tempos das experiências individuais e coletivas. Fatores fundamentais para questionar sua linearidade irreversível e colocar em xeque a verdade historiográfica.

Em sociedades como a brasileira, cujas histórias estão imbricadas às origens e desenvolvimento das inovações modernas, as imagens fotográficas podem contribuir significativamente, enquanto fontes e objetos de estudo, não apenas para contestar a história, mas, sobretudo para trazer novos focos de análise que incluam sua importância e o papel que desempenharam na elaboração da própria história nacional.

Por ora, o nosso objetivo consistiu em localizar a questão racial como aspecto primordial do projeto de identidade nacional brasileira, evidenciada pela contradição entre a presença negra e o ideal de branqueamento da população. Procuramos elucidar esta contradição a partir de deslocamentos nas noções de memória e história, vislumbradas por uma leitura da obra de Walter Benjamin e de sua percepção sobre as transformações anunciadas pela modernidade.

Estabelecemos uma interlocução entre corpo, imagem e memória com intuito de entender as atualizações da noção de representação e as das transformações perceptivas decorrentes destas atualizações. Finalmente, situamos o advento da fotografia como uma marca definitiva da modernidade, a partir do seu advento como promessa de uma apreensão objetiva da realidade, mas também como possibilidade de contestação dessa mesma apreensão, assuntos que abordaremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

2. CAPÍTULO II – CAIXAS PRETAS, LENTES BRANCAS

2.1. Jogo da verdade I: a Realidade e a Objetiva

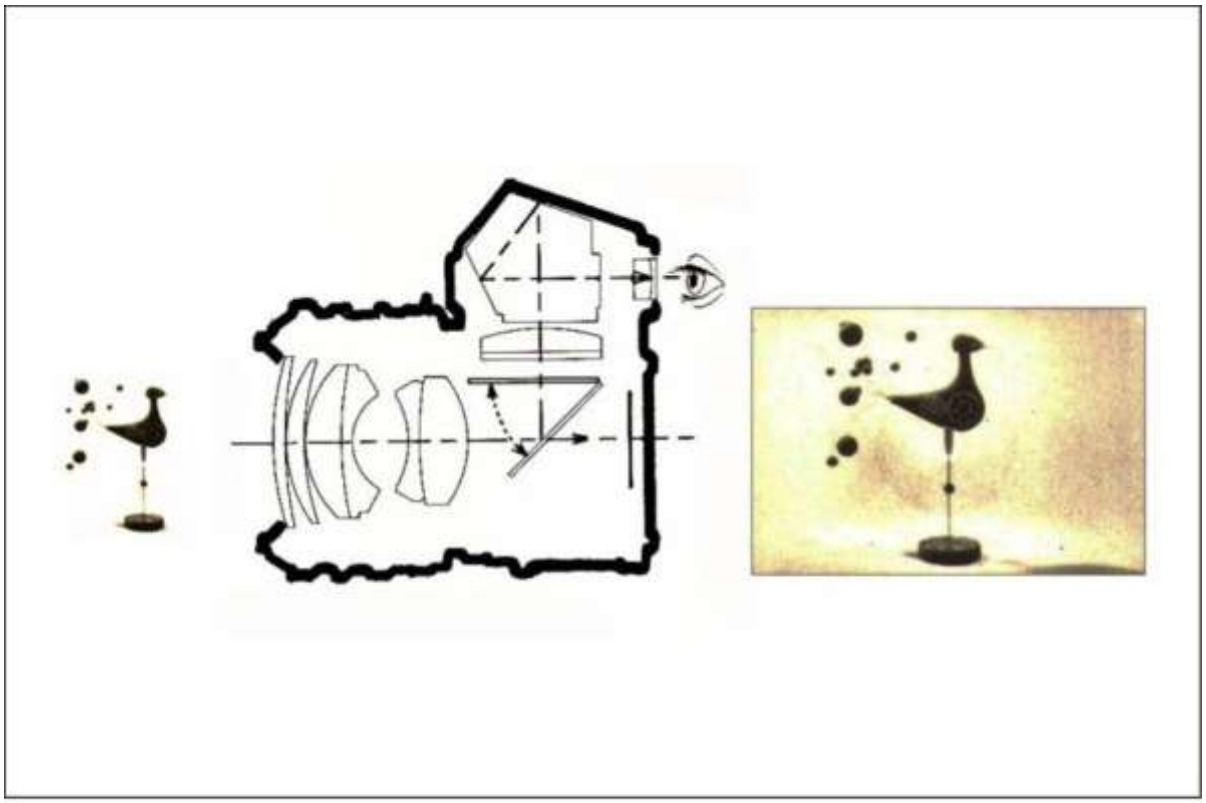

Figura 7 - Objetiva: estrutura complexa de vidro e metal, incluindo um conjunto de lentes, que integra o aparelho fotográfico.
Fonte: Fotografia: Manual Completo de Arte e Técnica, Abril Cultural, 1980, p. 45.

De acordo com Roland Barthes (1980, p. 125), a fotografia não compartilha seu referente com outros sistemas de representação, como a pintura, por que nela "o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação", ou seja, a ênfase recai sobre sua força de verificação que ratifica "aquilo que representa", impossibilitando, consequentemente, a negação da existência da "realidade" daquilo que foi posto diante da "Objetiva" e que deu origem à sua imagem.

Tal afirmação, por ora, aponta um caminho para entendermos a importância da fotografia na elaboração das representações da "brasilidade" no contexto oitocentista, interna e externamente, principalmente, através da relação que se estabeleceu entre o advento do processo fotográfico e os esforços de divulgação da "modernidade" brasileira neste período.

Como um dos inventos que marcou e confundiu-se com a própria modernidade, junto com o telégrafo, o telefone, o motor à explosão e outras novidades, a fotografia destacou-se como testemunha da nossa "civilização", não apenas pelas vantagens técnicas a ela atribuídas, mas, sobretudo pela possibilidade de elaborar, a partir destas vantagens e num contexto que demandava "objetividade", uma imagem capaz de contrapor-se às representações de "selvageria" e "primitivismo" legadas pela iconografia e pelos relatos produzidos por viajantes e colonizadores que por aqui passaram durante o século XVI e o século XVII.

Durante o século XVI e o século XVII, foram produzidas representações que exerceram grande influência, tanto nas percepções externas como em nossas próprias percepções. De acordo com Ana Maria Belluzzo (1999), é como se tivéssemos começado a nos ver pelos olhos dos outros, a partir de imagens que misturaram a exuberância e o exotismo de um paraíso natural com o canibalismo, o politeísmo e a feitiçaria, esboçados em diferentes pontos de vista, que se revezavam para confirmar ou negar aquilo que se imaginava *a priori* sobre o Novo Mundo.

Compartilhando estranhamento e fascínio, os diferentes olhares sobre os territórios recém "descobertos" e sobre seus habitantes nativos, cada qual à sua maneira, produziram interpretações específicas sobre os seus encontros com o desconhecido. Belluzzo (1999) localizou estas interpretações através de diferentes vertentes imaginárias, entre as quais, destacam-se a versão portuguesa, que definiu o nativo indígena inscrevendo-o nos quadros de uma arte religiosa; a versão francesa, com a temática pagã de uma arte cortesã e aristocrática; e a versão germânica, incluindo aqui, também a dos Países Baixos, que introduziu o sentimento do observador em relação à natureza, ao nativo e aos seus modos de vida.

Na primeira vertente, o indígena brasileiro foi incluído na iconografia religiosa, nos termos de uma dicotomia entre o bem e o mal, ora identificado como demoníaco, em imagens pelas quais é possível estabelecer uma analogia entre as cenas de castigos infernais e as práticas canibais, ora como testemunhas da fé cristã, através de sua inserção em interpretações imagéticas de passagens bíblicas, evidenciando a condenação dos seus costumes e justificando sua conversão para os valores do cristianismo.

Figura 8 - Vertente Imaginária Portuguesa
O inferno, segunda metade do século XVI, autor anônimo, óleo sobre madeira, 119 X 217,5 cm
Fonte: BELUZZO, 1999, p. 25.

A segunda interpretação, por sua vez, minimizou o teor da moral religiosa, observada na versão portuguesa, substituindo-o por um enfoque evolucionista, localizando hierarquicamente as sociedades indígenas nas origens da humanidade e concebendo-as como reflexos do passado do europeu civilizado.

Na terceira versão, a combinação entre texto e imagem se destaca nos relatos de autoria do viajante e aventureiro alemão Hans Staden, considerado um dos fundadores da nossa literatura de viagem, que explora a temática do canibalismo através de uma narrativa mítica, em que o herói-aventureiro, o próprio autor, é tomado com prisioneiro pelos nativos Tupinambá e ameaçado de morte. O desfecho do seu relato opera uma inversão em que o conquistador, inicialmente prisioneiro, se liberta simulando um controle das forças naturais, testemunhando a vitória da sabedoria religiosa cristã sobre a magia dos nativos.

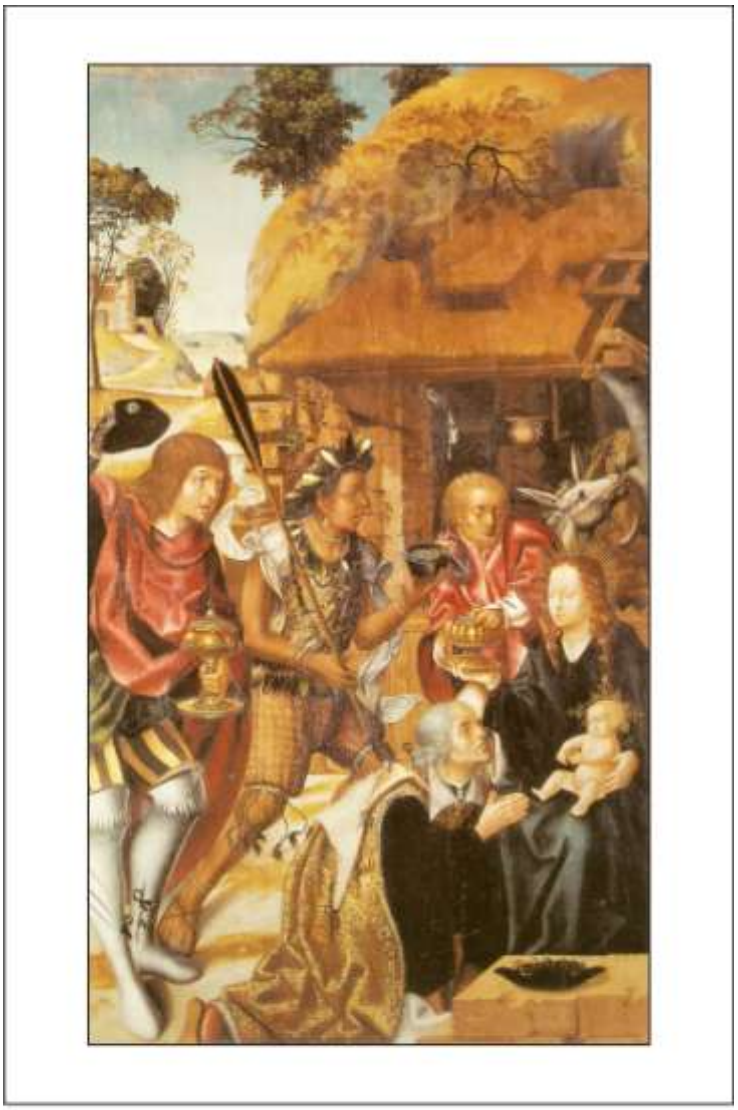

Figura 9 - Vertente Imaginária Portuguesa
Adoração dos magos, 1505, autor anônimo, óleo sobre madeira, 131 X 82 cm
Fonte: BELUZZO, 1999, p. 23.

Todas estas interpretações, produzidas no contexto da expansão marítima e da "descoberta" dos novos territórios, fundamentaram e justificaram diferentes projetos de colonização missionária, ao mesmo tempo em que traduziram inquietações, utopias e projeções dos europeus diante do desconhecido, com suas respectivas motivações religiosas, econômicas e políticas, decisivas também para mobilizá-los a repensarem suas próprias visões de mundo, através destes encontros com o "outro".

Figura 10 - Vertente Imaginária Francesa
Gravura em metal, Pierre Firens e Joachin du Viert, 21,8 X 32 cm, 1638.
Fonte: BELLUZZO, 1999, p. 35.

Internamente, estes vestígios do nosso passado “selvagem” potencializaram os obstáculos para confirmar nossa vocação para o desenvolvimento, na medida em que contradiziam a noção de progresso, consolidada através dos diversos desdobramentos sociais e tecnológicos da Revolução Industrial, num contexto internacional em que o registro das diferenças emergia como estratégia de confirmação da identidade do homem branco europeu e as imagens se destacavam como veiculo difusor das diferenças nacionais, inclusive, como novidade a ser consumida (KOSSOY, 2002, p. 19).

A ideia de progresso, assentada numa perspectiva temporal linear e irreversível, constituiu, juntamente com as noções de civilização e cultura, um instrumento determinante no processo de diferenciação entre os povos. A lógica do pensamento moderno ocidental impunha-se através de um sistema de oposições binárias que separou o homem da natureza – quanto mais distante da natureza mais humano seria o indivíduo em sua progressão rumo aos estágios civilizatórios – e

subordinou os primitivos, por estarem atrelados a um universo simbólico, determinado pela reversibilidade do mito e pela ausência de individualismo.

Figura 11 - Vertente Imaginária Germânica
Gravura em cobre, Theodore de Bry, 18 X 14 cm, 1592.
Fonte: BELLUZZO, 1999, p. 52

A própria noção de *civilização*, conforme a análise de Muniz Sodré (2005, p. 16), originou-se a partir da expansão de *civilidade*, termo cunhado em 1530 por Erasmo de Roterdã em *De civilitate morum puerilim* para designar o ensino de regras de comportamento e distinção social, que se desdobrou com uma acepção semelhante, no decorrer do século XVIII, referindo-se a um tipo de formação humanística que aproximou e chegou até mesmo a se confundir com o termo *cultura*, concebida como uma progressão evolutiva de "aperfeiçoamento humano".

Difundidas em contraste com a ideia de primitivismo, ao longo do século XIX, tais noções contribuíram também para consolidar o conceito universal de indivíduo humano, cuja "visão indiferenciada" do mesmo, ainda conforme Sodré (2005, p. 28), baseava-se nesta concepção evolucionista de cultura, em que as diferenças entre as

nações e os grupos sociais seriam consideradas como parte da humanidade, porém, localizadas em distintas fases de evolução, reduzidas “a um equivalente geral”, e contrapostas, consequentemente, à humanidade universalizada, para afirmar os valores culturais ocidentais em relação aos Outros.

No contexto da concorrência progressista, característico dos Oitocentos, o peso das representações do século XVI e XVII acerca do nosso passado “selvagem” foi somado à permanência da escravidão, atestando as condições do nosso atraso e da nossa inferioridade no cenário internacional, principalmente, pelo fato de veicular a ideia do nosso despreparo para a era moderna e para as relações de trabalho exigidas pela mesma.

Aparentemente, não poderíamos contar nem com o passado, nem como o presente em nosso favor, restando-nos então apostar no futuro e investir na ideia de coexistência interna de diferentes estágios civilizatórios, procurando atender, simultaneamente, a demanda externa pela diferença e a necessidade de afirmação do nosso potencial de modernização.

A “objetividade” da fotografia, concebida como meio irrefutável de documentação da realidade, capacitava-a, melhor do que qualquer outro sistema de representação, a levar adiante tal aposta, mesmo que para isso, tivesse que se render à “estética do exótico”, uma tendência que envolveu, segundo Turazzi (1995, p. 148), tanto o que nação “projetava” e “fazia de si”, assim “como tudo aquilo que podia *vir a ser* civilizado”, podendo atestar, externamente, o estágio atual do seu desenvolvimento e garantir, internamente, outras representações para o futuro.

Segundo Maria Inez Turazzi (1995, p. 138), embora a nação tivesse produzido outras evidências do seu desenvolvimento, entre as quais constam os registros dos processos de urbanização, da melhoria da infraestrutura de transportes e das riquezas oriundas da cultura do café, sua presença entre as nações emergentes foi destacada, essencialmente pelo que apresentava de novidade em relação às mesmas, ou seja, pelo que dispunha como o *não-civilizado*: suas paisagens exuberantes, seus recursos naturais inexplorados e seus “tipos” humanos exóticos.

2.2. Jogo da verdade II: Re-tratando as diferenças

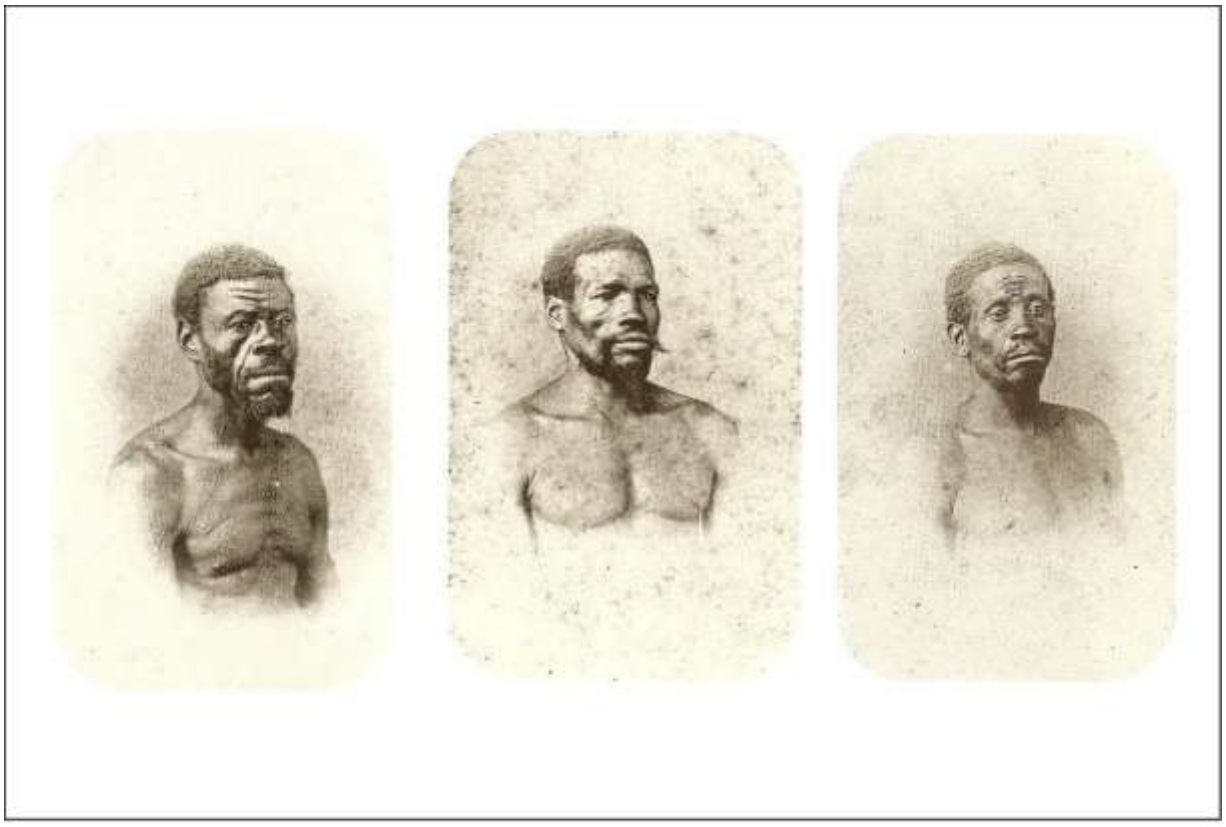

Figura 12 - "Tipos" Humanos
Fotografias, José Christiano de Freitas Henrique Jr., 1865.
Fonte: KOSSOY, 2002, p. 33-39.

Em suas próprias fronteiras, o interesse europeu pelo "exótico" estava diretamente relacionado com o "desenvolvimento extraordinário da representação e autorrepresentação do indivíduo", decorrente da ascensão da burguesia e da sua crescente necessidade de personalização. Em estudo recente sobre o retrato fotográfico, Annatereza Fabris (2004, p. 28), destaca a relevância da fotografia para o projeto de identidade burguesa, sobretudo, a partir do advento do cartão de visita, formato fotográfico inventado em 1850 por Eugène Disderi.

Além de popularizar o processo fotográfico, o cartão de visita elevou o retrato à categoria de instrumento de normatização social, estatuto que poderia tanto exaltar os feitos do indivíduo como enquadrá-los nos mais variados desvios da norma social, inclusive em diferentes âmbitos, do direito à medicina. Como instrumento de identificação e distinção social, a fotografia deu o impulso decisivo para afirmar a

imagem do burguês ideal, contribuindo simultaneamente para intensificar o interesse por outras realidades, sobretudo com o registro e a documentação de lugares, situações, costumes e indivíduos não-ocidentais.

Figura 13 - Retrato de um jovem negro, vestido à maneira do padrão aristocrata.
Militão Augusto de Azevedo, 1883.
Fonte: KOSSOY, 2002, p. 67.

Mesmo assentando na força de verificação da fotografia, à qual se referiu Barthes (1980), o processo de afirmação da identidade burguesa acabou testemunhando o caráter "construído" da fotografia, através da determinação exercida pelas normas sociais na elaboração das imagens, atestando que estas, além de registrar, ajudaram a instituir novas realidades. Em outras palavras, ao contemplar tais imagens o que se via não era a realidade, mas as concepções do que ela deveria ser.

Figura 14 - Fotografia de uma mulher negra e uma criança branca posando juntas.
João Ferreira Villela, 1860.
Fonte: KOSSOY, 2002, p. 71.

No Brasil oitocentista, diante da necessidade de provar nosso desenvolvimento, alguns fotógrafos "construíram" imagens da população negra, seguindo a moda dos "tipos" em voga na época, explorando-as comercialmente como "lembranças do Brasil". A maioria destas séries *etnográficas* apresenta os homens negros vestidos à maneira do padrão aristocrata dominante e as mulheres negras posando "afetivamente" com crianças brancas, mas, sem quaisquer alusões diretas às condições do trabalho escravo, concorrendo tanto para atender a curiosidade externa pela *diferença* negra quanto para afirmar a noção do *vir a ser*

civilizado, em consonância com as teses antropológicas sobre a inferioridade das *raças* (KOSSOY, 2002).

> Civilização e progresso, termos privilegiados da época, eram entendidos não enquanto conceitos específicos de uma determinada sociedade, mas como modelos universais. Segundo os evolucionistas sociais, em todas as partes do mundo a cultura teria se desenvolvido em estados sucessivos, caracterizados por organizações econômicas e sociais específicas. Esses estágios, entendidos como únicos e obrigatórios, já que toda humanidade deveria passar por eles, seguiam determinada direção, que ia sempre do mais simples ao mais complexo e diferenciado. Tratava-se de entender toda e qualquer diferença como contingente, como se o conjunto da humanidade estivesse sujeito a passar pelos mesmos estágios do progresso evolutivo (SCHWARCZ, 1993, p. 57-58).

Não há dúvidas de que o sucesso destas construções também foi decorrente da fé na força da objetividade e da fidelidade fotográfica, características que a consolidaram como uma expressão da verdade. Uma crença relacionada à falta de conhecimentos sobre os mecanismos da visão humana e dos modos de produção e apreensão das imagens pelas câmeras e pelos olhos e que está sendo problematizada por produções contemporâneas fundamentadas em outros princípios representativos. Situação que nos estimula, a partir deste momento, a tratar de determinados aspectos históricos, conceituais e técnicos que envolvem o processo fotográfico.

2.3. Jogo da Estratégia I: Imagem e Técnica

Existem diversas versões da história da fotografia e em algumas delas são citadas as polêmicas em torno dos verdadeiros responsáveis pela sua invenção, o que sugere considerá-la prudentemente 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.

No Brasil, por exemplo, o pintor francês radicado no interior de São Paulo, Hercules Florence, já teria descoberto, em 1833, um processo fotográfico, a partir da utilização do nitrato de prata, substância fotossensível responsável pela fixação da imagem, embora Hercules Florence não tenha sido reconhecido por tal feito naquela época (TURAZZI, 1995).

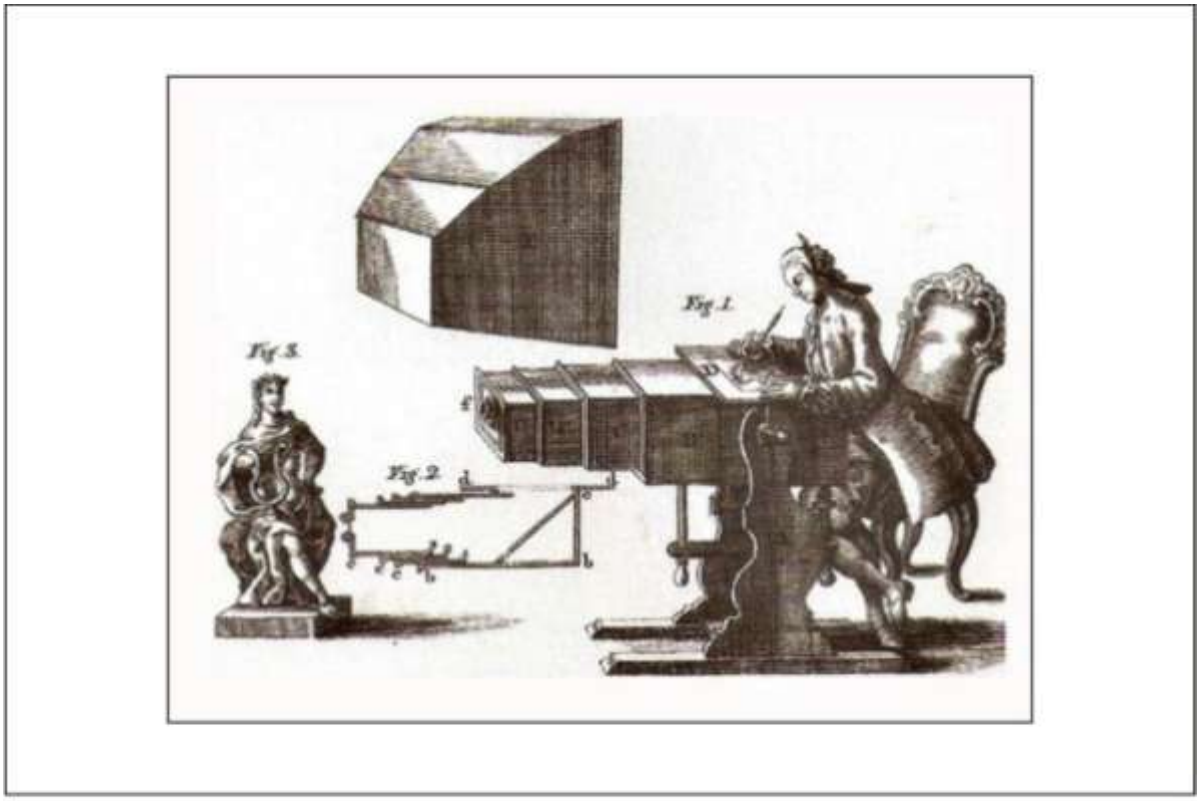

Figura 15 - Desenhando com auxílio de uma câmera escura.
Fonte: HOCKNEY, 2001, p. 214.

Oficialmente, a “descoberta” da fotografia foi anunciada publicamente em 1839, na França, e atribuída ao francês Mandé Daguerre, responsável pelo processo conhecido como Daguerreótipo, desenvolvido em colaboração com Nicéphore Niepce e, a partir do qual, foi possível fixar sobre um suporte e com riqueza de detalhes, imagens fidedignas do real.

De acordo com Fabris (1998, p. 17), do anúncio do seu nascimento, em 1839 até os anos de 1850, o interesse pela nova descoberta, que estivera restrito a um pequeno grupo de amadores e interessados com condições de pagar seus altos custos, ampliou-se vertiginosamente, principalmente com o formato cartão de visita, a partir do qual, a fotografia deixou de ser um privilégio e experimentou uma verdadeira dimensão industrial, culminando, posteriormente, em sua massificação, por volta de 1880, quando se transformou em um fenômeno comercial.

Em agosto de 1839, o astrônomo francês François Arago anunciou publicamente a descoberta de Daguerre e, no mesmo ano, chegou ao Brasil o

primeiro equipamento para daguerreotipia, com o qual, foi realizada uma demonstração pública no ano seguinte.

De acordo com Turazzi (1995), a partir de 1844, diversos periódicos do Rio de Janeiro passaram a publicar anúncios de serviços oferecidos por estabelecimentos fotográficos e em apenas cinco anos, o número deste tipo de estabelecimento saltou de onze para trinta entre 1858 e 1863 e, em 1867, esta cidade já contava com quatro casas especializadas em artigos para fotógrafos, numa explícita demonstração da maneira como o desenvolvimento da fotografia imbricou-se com o os imperativos da própria modernidade.

O cenário do desenvolvimento industrial internacional, em que a maioria da população era analfabeta e que 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 da fotografia uma resposta à altura de suas demandas (FABRIS, 1998).

Diferente de sistemas tradicionais, como o desenho ou a pintura, em que a mão determina a transferência para os suportes, através do lápis ou do pincel, das "ideias" previamente elaboradas na mente do artista, o sistema fotográfico combinou conhecimentos mecânicos, ópticos e químicos para elaborar imagens através de um dispositivo técnico, o aparelho fotográfico (FLUSSER, 1985, p. 5). Neste processo de transformar ideias, ou imagens mentais, originalmente situadas na "cabeça", em imagens físicas, manifestadas externa e materialmente em algum suporte, a suposta ausência da mediação humana na fotografia garantiu-lhe, hierarquicamente, mais credibilidade que as imagens "tradicionais".

Tal distinção, baseada na exclusão da subjetividade como garantia de fidelidade ao real, inclui-se na tradição idealista ocidental como um pressuposto de hierarquização do conhecimento, que relegou a um plano inferior da hierarquia científica as formas de conhecimento cuja apreensão do mundo dependesse dos sentidos humanos, vistos como não confiáveis.

Esta constatação é relevante na medida em que nos ajuda a entender, por exemplo, 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.

Uma supremacia fundamentada no pressuposto que coisas e seres vivos se transformam e são perecíveis enquanto que ideias, como essências destes, são imutáveis e, portanto, incorruptíveis na busca pela verdade, e que nos leva a perceber, no caso da fotografia, outro aspecto fundamental. Sua diferença em relação às imagens tradicionais não se reduz à supressão da mediação, pois o próprio aparelho que a viabiliza também é resultante do aproveitamento e da aplicação de conceitos científicos, ou seja, fotografia é uma imagem "técnica" produzida indiretamente pela teoria.

> Historicamente, as imagens tradicionais precedem os textos, por milhares de anos, e as imagens técnicas sucedem aos textos altamente evoluídos. 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 (Fluserr, 1985, p. 10).

Tal diferenciação concorre, argumenta Flusser (1985), para que as imagens tradicionais sejam facilmente identificadas como símbolos, enquanto que as imagens técnicas são vistas "aparentemente" como resultados 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 ao ponto de desconsiderar a necessidade de decifrá-las.

O exame desta credibilidade nos remete ao aparelho, cujo funcionamento pode ser entendido cômoda e resumidamente através de noções básicas sobre a óptica física e a óptica geométrica. Etimologicamente, fotografar é o mesmo que escrever com a luz. Sem luz não há fotografia e a câmera fotográfica não passa, em sua essência, de um instrumento destinado a captar e controlar a luz. Daí a importância, para a fotografia, dos conhecimentos que versam, no âmbito da Física e da Matemática, sobre as características, as propriedades e o comportamento da luz.

Partindo de uma origem ou fonte, (sol, vela, lâmpada, fogueira) a luz habitualmente se propaga de forma difusa como qualquer outra onda

eletromagnética (ondas de rádio, TV, radar), apresentando variação específica que pode ser medida através de unidades de comprimento de onda. A luz do sol, por exemplo, apresenta uma variação no comprimento de onda cuja parte visível pelo olho humano está localizada em uma faixa entre 400 e 700 nanômetros[2], denominada de espectro visível.

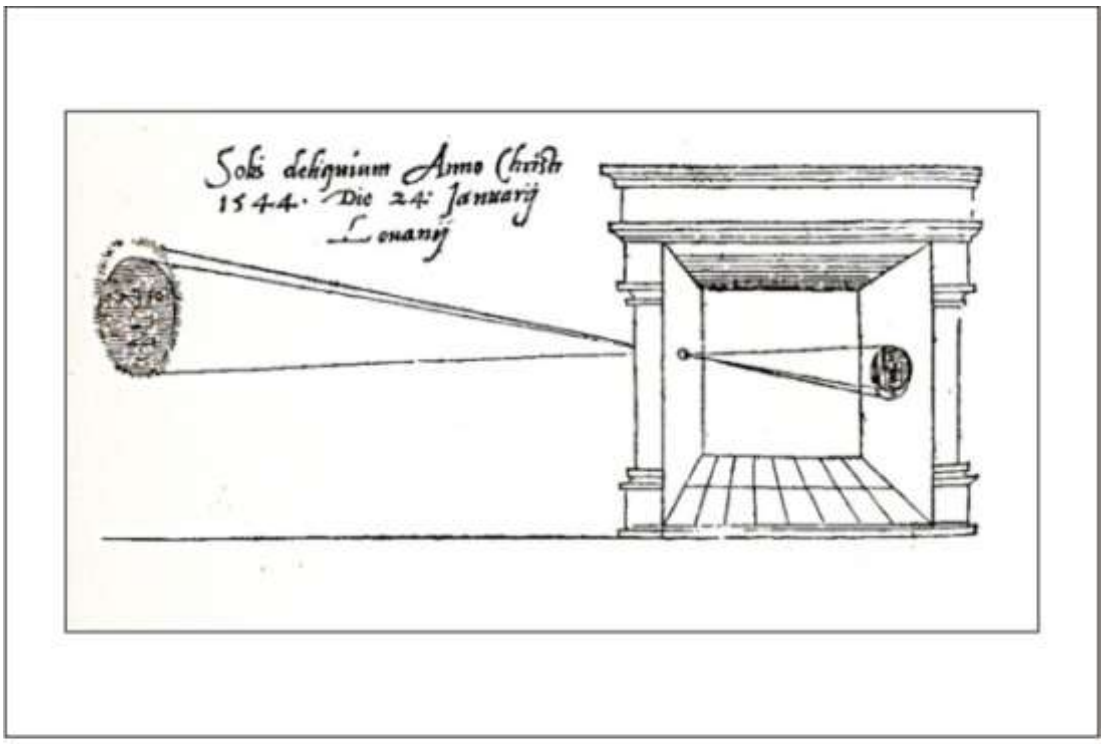

Figura 16 - Base da noção de representação por analogia: correspondência *ponto por ponto* na formação da imagem. Desenho de Gemma-Frisis, 1544.
Fonte: Fotografia: Manual Completo de Arte e Técnica, Abril Cultural, 1980, p. 11.

Com ajuda de um prisma de vidro é possível decompor este espectro em sete diferentes comprimentos de onda correspondentes a sete cores diferentes que, de um extremo ao outro da faixa, vai do vermelho ao violeta. A capacidade visual do olho humano "normal" está situada entre estes limites, entre o infravermelho e o ultravioleta. Dito de outra maneira, a nossa capacidade de interpretação visual está compreendida dentro deste limite.

[2] Medida que corresponde a 01 bilionésimo de metro (PEDROSA, 1982).

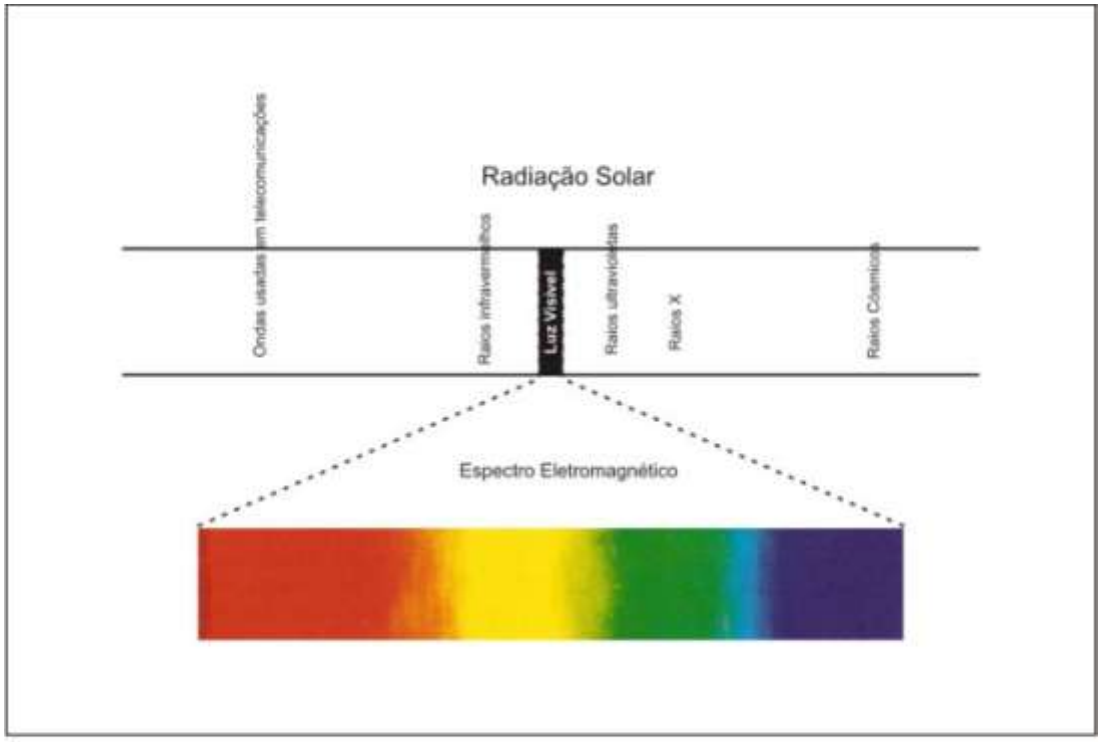

Figura 17 - Espectro Eletromagnético da Luz Visível.
Fonte: PEDROSA, 1982, p. 30.

A possibilidade de medir a luz a partir de diferentes fontes pressupõe a possibilidade de controlá-la em relação às suas propriedades e ao seu comportamento. Determinar sua quantidade e entender a maneira como ela é transmitida e absorvida pelos materiais é fundamental para projetar e construir os próprios equipamentos fotográficos, que por sua vez, vão controlá-la na produção de imagens. São as variações do comportamento da luz, dentro e fora do aparelho, que definem a qualidade das imagens formadas.

Nossa referência, até aqui, esta centrada nos conhecimentos da óptica física que tratam das propriedades da luz. A óptica geométrica, por sua vez, apresenta uma versão mais simplificada da propagação da luz com o objetivo de descrever o espaço físico e o processo de percepção visual, utilizando segmentos de retas ordenadas para representar as trajetórias dos raios visuais, através da teoria matemática da perspectiva linear.

Neste esquema, o espaço físico é concebido em três dimensões e pode ser representado no plano bidimensional através de três eixos de coordenadas ou linhas que, combinadas entre si perpendicularmente, demonstram o ponto de vista de um

observador em relação a uma cena qualquer do mundo exterior. O eixo vertical representa a dimensão referenciada pela direção da gravidade e pela posição do corpo humano em pé, o segundo eixo corresponde ao horizonte visual diante do observador e o terceiro à projeção do corpo na profundidade do espaço.

Assim, a perspectiva linear permite descrever geometricamente a formação de imagens na retina do observador através da passagem de raios luminosos pela pupila. Esta é a razão da analogia entre olho e câmera, muito comum nas explicações sobre o funcionamento das câmeras, o que fato não constitui um erro, desde que seja feita uma ressalva sobre a mesma.

Ao fazer tal analogia deve-se, conforme Jacques Aumont (1995, p.18), ressaltar que a visão humana mobiliza um processo que envolve “operações ópticas, químicas e nervosas” sendo necessário o emprego de diferentes órgãos especializados, sendo os olhos “um dos” vários instrumentos mobilizados. Assim, a comparação entre olho e câmera só se justifica em relação à etapa “óptica”, o primeiro passo do processamento da luz pelo sistema visual, diferindo totalmente a partir dos estágios seguintes.

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. Para Vilém Flusser (1985), 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. 31).

2.4. Jogo da Estratégia II: Técnica, Arte e Representação

Esta noção de “automaticidade” nos remete à “demissão da mão”, expressão utilizada por Benjamin (1994) no famoso texto em que trata da questão da reprodutibilidade técnica, destacando a polêmica sobre a fotografia ser ou não ser considerada uma “arte”. Neste texto, Benjamin (1994), atribuiu à fotografia a responsabilidade pelo deslocamento da ênfase no valor de culto para o valor de exposição na arte, sugerindo que, de fato, o que aconteceu foi uma transformação

histórica, sugerindo que ao invés de alimentar a polêmica, deveríamos nos perguntar até que ponto a fotografia interferiu na natureza da arte, modificando seus valores.

Seguindo o conselho do filósofo, pretende-se não insistir nessa polêmica estruturada em torno da ausência do mediador na produção das imagens, por acreditar que a questão "aurática" encontra-se superada, sobretudo por estudos como o desenvolvido por David Hockney (2001), já citado no primeiro capítulo deste trabalho. Pretendemos, no entanto, reformular a sugestão de Benjamin perguntando até que ponto as imagens técnicas, enquanto "abstrações de textos", interferem e modificam a natureza dos próprios textos e a tradição de uma cultura assentada predominantemente na supremacia dos textos.

Ao diferenciar imagens tradicionais de imagens técnicas, Flusser (1985) utiliza os termos "pré-história" e "pós-história", identificando história com escrita e situando, num mesmo patamar revolucionário, a escrita linear e as imagens técnicas como duas grandes invenções que transformaram a cultura ocidental, concebidas como formas de ultrapassar, respectivamente, os perigos da ideolatria e da textolatria. No seu entendimento, tais perigos refletiram, em dois momentos críticos específicos, a alienação humana "em relação a seus próprios instrumentos".

Este esquecimento das razões pelas quais as imagens e a escrita linear foram inventadas, ainda de acordo com Flusser (1985), é fruto de desvios nas funções originárias destes instrumentos. No contexto mágico da temporalidade circular e das relações reversíveis, as imagens foram inventadas como forma de mediação entre o homem e um mundo que não lhe era diretamente acessível, substituindo eventos por cenas. O idólatra, "ao invés de servir das imagens", passou "a viver em função" destas, vivenciando o mundo como um conjunto de cenas, não conseguindo mais decifrá-las com significados do mundo.

A escrita linear, diz Flusser (1985), pretendeu salvar o homem da idolatria e recuperar o mundo concreto por trás das imagens, através do seu "rasgamento", desfiando suas superfícies em linhas e alinhando seus elementos imagísticos, transformando o tempo circular em linear e dando origem à consciência histórica. Com essa finalidade, os textos, enquanto mediações entre homem e imagem, também inibiram a reconstituição imagética dos seus significados, tornando-se cada vez mais herméticos, até o ponto em que nos transformamos em "textólatras" vivendo em função da "fidelidade dos textos".

Afirmando a intenção implícita das imagens técnicas em ultrapassar essa crise dos textos, Flusser (1985) atribuiu à invenção das imagens técnicas, em termos de importância histórica, valor equivalente à invenção da escrita linear, vislumbrando-as como "denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias", expectativa que também não se concretizou como previsto, tomando outros rumos:

> Tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo empenho. Todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico, passando a ser um ritual de magia. Gesto eternamente reconstituível segundo o programa. Com efeito, o universo das imagens técnicas vai se estabelecendo como plenitude dos tempos. E, apenas se considerada sob tal ângulo apocalíptico, é que a fotografia adquire seus devidos contornos (FLUSSER, 1985, p. 12).

Recorremos mais uma vez ao estudo realizado por David Hockney (2001), no qual o autor traça uma linha de tempo representando o período entre o século XV e o século XXI para demonstrar os percursos das imagens produzidas com o uso de lentes e das imagens da tradição do "fazer a olho". Do ponto de partida, em meados de 1430, momento das primeiras evidências do uso da óptica na pintura, até 1870, três décadas após o nascimento da fotografia, os percursos das duas imagens são praticamente coincidentes.

A partir de 1870, tomando como referência a produção do artista Cézanne e o início da Arte Moderna, as duas linhas se bifurcam tomando direções distintas que se mantém por mais de um século, quando voltam a se encontrar e se confundir totalmente, a partir de meados dos anos 1970.

Interpretamos a encruzilhada do esquema de Hockney como um desdobramento e uma consequência da invenção das imagens técnicas para a produção de imagens, considerando suas contribuições para o questionamento, por mais paradoxal que esta afirmação possa parecer, do modelo de representação baseado na visão óptica do mundo e seus desdobramentos na Arte Moderna.

> A inovação de Cézanne foi que ele incutiu nas imagens suas dúvidas sobre como os objetos se relacionam a si próprio, reconhecendo que os pontos de vista estão em fluxo, que sempre vemos as coisas de posições múltiplas, por vezes contraditórias. É uma visão humana, binocular (dois olhos, dois pontos de vista, daí a dúvida) que funciona aqui, em contraste com a visão tirânica, monocular da lente, que em última instância reduz o espectador a um ponto matemático, fixando-o a um lugar específico no tempo e no espaço (HOCKNEY, 2001, p. 191).

Tais dúvidas atestam a insatisfação de alguns artistas com o modelo universal de representação do mundo, levando-os a promover uma ruptura do compromisso com a sua representatividade. Dessa maneira, a bifurcação na linha de tempo a partir de 1870 também corresponde ao início de um período de intensa concorrência artística por definições individualizadas do real, em que a produção de imagens passou a ser pautada pelo interesse dos artistas em afirmar ou criticar a realidade.

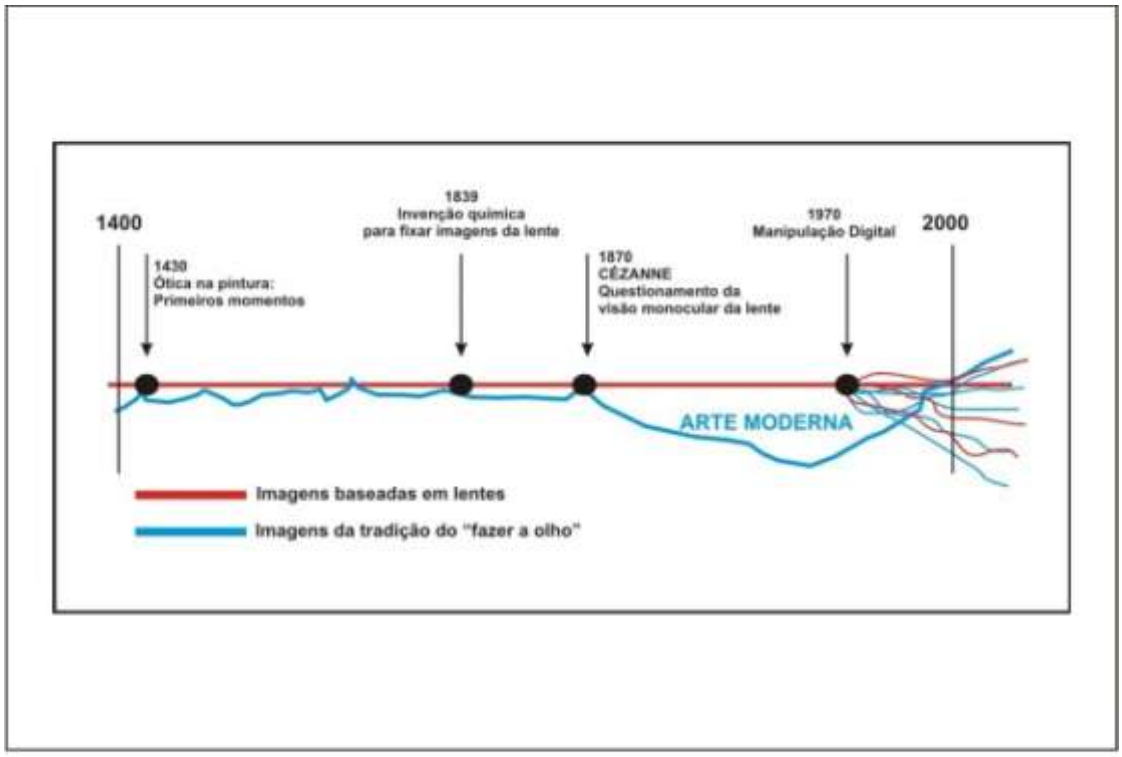

Figura 18 - Linha do Tempo: imagens baseadas em lentes e imagens da tradição do "fazer a olho".
Fonte: Adaptação do gráfico apresentado por Hockney (2001, p.184-185).

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 representação debruça-se sobre si mesma, desembocando, posteriormente, no formalismo asséptico da "arte pela arte".

Nessa perspectiva, a diferenciação e a legitimação das propostas artísticas passaram a depender de princípios que explicitassem a especificidade das práticas artísticas, transformando estilo e técnica em critérios privilegiados de avaliação,

servindo tanto para a crítica, como para a história e para a interpretação da arte de modo geral, enfim, para os textos sobre a arte.

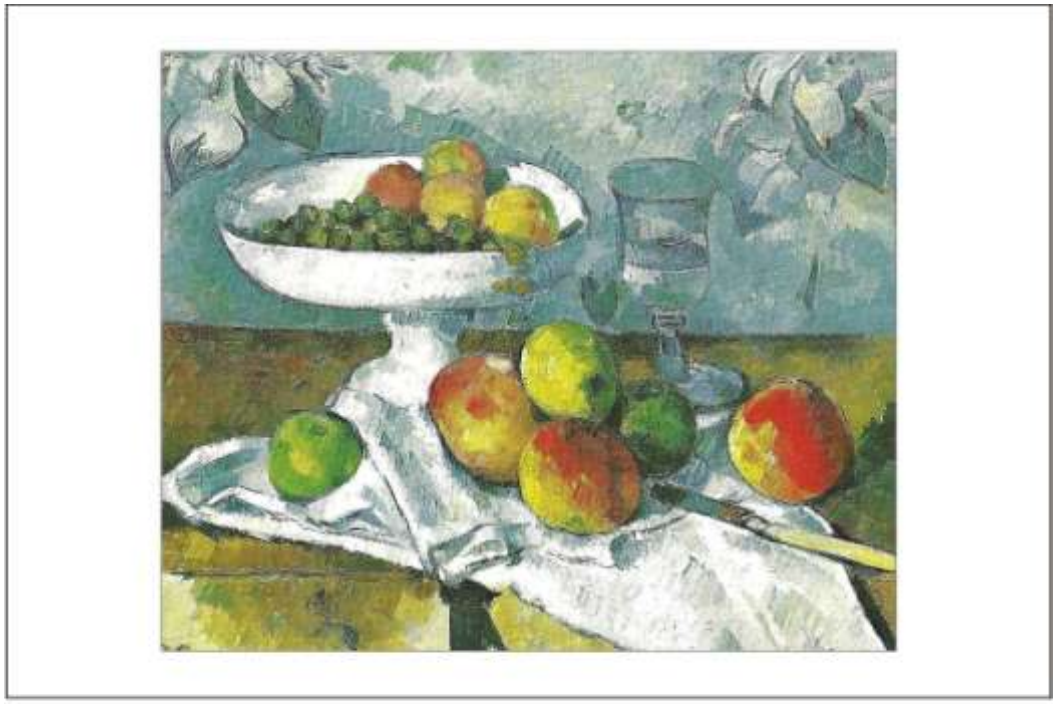

Figura 19 - Arte Moderna: ruptura com o modelo da visão monocular.
Natureza Morta, Paul Cèzanne, óleo sobre tela, 46 X 55 cm, 1879-82.
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 543.

Se, por um lado, a afirmação e o reconhecimento da autonomia da arte e do artista pressupunham irredutibilidade às definições externas e inovação da linguagem, por outro lado, não houve como desvincular tais posturas das distinções sociais, econômicas e políticas com as quais estavam imbricadas. Além disso, toda a discussão artística neste período estava buscando seus fundamentos em pressupostos filosóficos relacionados à percepção sensível e às novas experiências sobre o tempo e o espaço, categorias em constante deslocamento, um solo instável para assentar argumentos.

Para os modernistas, o realismo pré-moderno ocultou a arte ao passo que o Modernismo usou a arte para chamar atenção para si mesma. Clement Greenberg (2001), considerado um dos mais influentes e persuasivos críticos norte-americanos do pós-guerra e o grande defensor do Expressionismo Abstrato definiu a “essência do modernismo” como o “uso de métodos característicos de uma disciplina para

criticar a própria disciplina", não para "subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência" (GREENBERG, 2001, p. 101).

Figura 20 - *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth, 1965. Composto por uma cadeira de madeira, uma fotografia em preto e branco desta mesma cadeira e uma fotocópia ampliada da definição de cadeira, retirada de um dicionário.
Fonte: ARCHER, 2001, p. 47.

Mesmo rompendo com o modelo da representação óptica, o modernismo na arte manteve-se seus vínculos com a tradição artística numa perspectiva histórica, apenas e simultaneamente, como uma separação e um prolongamento em relação à mesma. A História da Arte Moderna continuou caracterizada como uma sucessão linear de fases, estilos e movimentos artísticos, na qual o Expressionismo Abstrato foi localizado, por Greenberg, como o último estágio da evolução interna da arte rumo à sua autossuficiência.

Dessa maneira, a identidade artística permaneceu internamente ligada à participação em uma narrativa histórica única, cujos limites definiam a importância e a autenticidade das propostas artísticas. O que estivesse além desses limites, ou não fazia parte da varredura desta história, ou era considerada como uma regressão a alguma forma "primitiva" de arte. Manteve-se também, segundo Anne Cauquelin (2008), o estreito vínculo que existia entre as imagens artísticas, principalmente no

caso da pintura, e a linguagem, de maneira que “a narração” continuou sendo “solicitada para explicitar o assunto pintado”.

> Os comentários tentam ligar a narração ao que é representado, e os críticos visam à boa apresentação da imagem com relação ao texto, a sua credibilidade. A linguagem, seja ela narração, texto sacro ou poesia, envolve e até mesmo cerca estreitamente as obras como o lugar onde elas adquirem sentido (CAUQUELIN, 2008, p. 105).

Tal perspectiva, no entanto, tornou-se limitada para lidar com propostas artísticas, cuja inovação estruturava-se em torno de um questionamento ontológico[3] acerca da natureza da arte, desestabilizando as noções de autonomia, evolução, criação, na maioria das vezes através de efeitos extra-estéticos. Perguntar o que era a arte e quais os critérios para que a mesma fosse considerada, exibida e criticada como tal, abalava definitivamente a perspectiva teleológica que definiu e organizou os diferentes tipos de arte através da história e isso não se restringiu apenas ao universo das artes visuais.

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

Até então, o enquadramento da arte em uma história universal era tão importante quanto os próprios acontecimentos artísticos, os artistas e as obras, pois este era o caminho que definia a localização hierárquica dos mesmos. Não podemos esquecer que consciência histórica, história da arte e autoconsciência, entre outros, são construções ocidentais, enquadramentos que não reservaram lugar para as criações não-ocidentais. Como foi o caso do Modernismo evolutivo de Greenberg que pregava justamente o banimento dos “outros” à margem.

No momento em que essa localização foi minada 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

[3] Para alguns artistas como Joseph Kosuth, os objetos seriam conceitualmente irrelevantes para a condição da arte, de maneira que proposições artísticas confundiam-se com proposições lingüísticas, não factuais. Assim, as tarefas de análise e de crítica, antes atribuídas ao crítico, deslocam-se para a esfera do fazer artístico (KOSUTH, 2006).

articuladas com a abordagem de temas como identidade, diferença, memória, gênero, raça, etnia, entre outros. Assim, textos e imagens passaram a se contaminar mutuamente e as linguagens artísticas foram envolvidas por uma "complexa rede de interação com as questões do poder e do conhecimento" (FOSTER, 1996, p. 178).

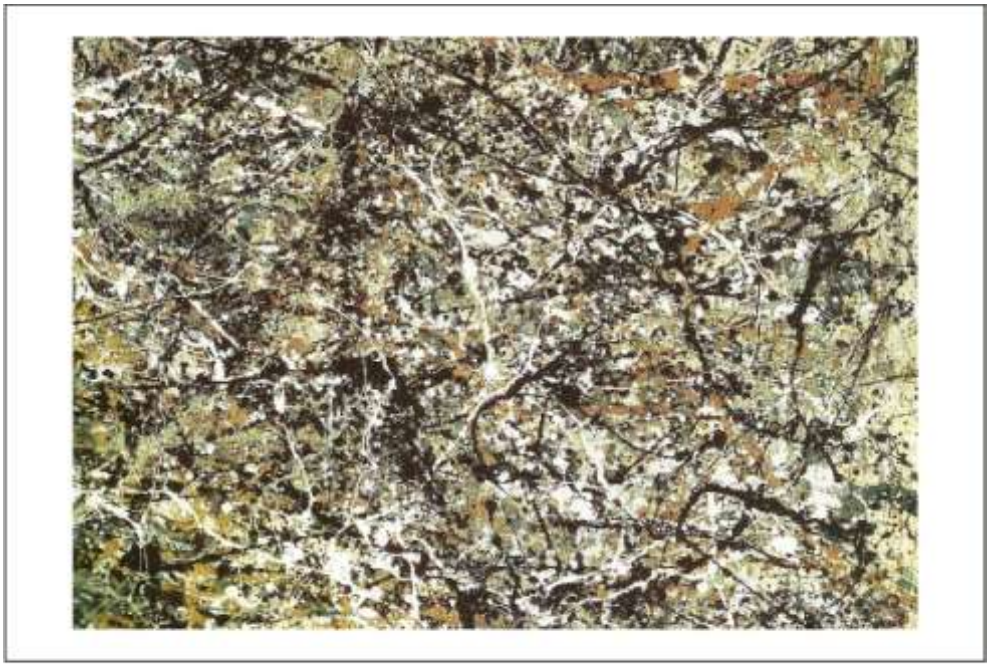

Figura 21 - *Um (número 31, 1950)*, Jackson Pollock, óleo e esmalte sobre tela, 269,5 X 530,8 cm (detalhe), 1950.
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 603.

Fechamos aqui os percursos das imagens do esquema de Hockney, cujas linhas acabaram se convergindo de tal maneira que não conseguimos mais separá-las. Nessa convergência, obviamente, a fotografia também se contaminou e ampliou seus horizontes, tanto em relação à sua produção como em termos de sua abordagem, constatação, que nos impele a discutir, desde aqui, mais especificamente sobre a questão metodológica.

2.5. Imagens: Abordagens e Corpus

No Ocidente, as imagens começaram a ser estudadas como manifestações da arte e desde a Antiguidade Clássica até a Modernidade estiveram subordinadas aos textos, sejam estes filosóficos, religiosos ou críticos especializados. Provavelmente, as discussões artísticas iniciais originaram-se em torno da noção de *mimesis*, termo

utilizado com sentidos diversos e na abordagem dos mais variados assuntos filosóficos, mas que, posteriormente generalizou-se vinculada ao estudo da arte como imitação ou simulação da natureza.

Os desdobramentos posteriores se processaram a partir da manutenção, recuperação ou questionamento dessa ideia. O Movimento Impressionista, por exemplo, é visto como uma síntese do rompimento com esta ideia no final do século XIX, em busca de isolar a arte da função imitativa, reivindicando-lhe uma semântica própria, autônoma e autorreferente, descolando e afirmando os domínios da arte para além das demandas exclusivamente dinásticas e teológicas.

De acordo com Belting (2006), até o século XVIII a discussão foi concentrada em torno de uma concepção universal e atemporal da arte, na qual as obras não passavam de simples testemunhas, predominando um conceito de "realidade visível", passível de ser "duplicada na ilusão da imagem" que, de modo geral, impunha aos artistas a tarefa de produzir uma cópia "cada vez mais exata da natureza".

Belting (2006) atribuiu ao advento da história da arte, partir do século XIX concebida como uma sucessão de estilos, a responsabilidade de transformar obra de arte em "documento", mesmo assim atrelada às noções idealistas de "história" e de "arte", modificadas muito tempo depois com um questionamento filosófico que a transformou em objeto de análise desvinculado dessas noções.

Assim, ainda conforme Belting (2006), a ideia de arte foi perdendo sua validade e sendo substituído pelo conceito hermenêutico de obra, na perspectiva de uma estética orientada para além desta, como documento histórico passível de análise e interpretação, e as modalidades históricas da arte se diversificaram. Entre elas destacamos a Iconologia, vertente historiográfica que propôs desvendar os significados das imagens artísticas, deslocando o foco da análise das formas e dos estilos para a análise dos conteúdos.

A iconologia, nestes termos de uma reação à análise predominantemente formal das imagens artísticas, ficou conhecida através de Erwin Panofsky (1991), embora fosse parte de um projeto mais abrangente da Escola de Warburg, da qual faziam parte, além de Panofsky, outros precursores do estudo da imagem como Aby Warburg, Fritz Saxl, Edgar Wind e Ernst Cassirer, ligados à Universidade de

Hamburg, na Alemanha. Grupo que acabou se dissolvendo com a ascensão do Nazismo.

Em 1593, o italiano Cesare Ripa publicou *Iconologia* (1645), estudo que desfrutou de prestígio entre literatos e artistas desde meados do século XVI até o século XVIII. Neste estudo, Ripa constatou que parte significativa de publicações do período recorria à "alegoria" para elaborar representações dos novos territórios, através da recuperação de temas mitológicos e lendas pagãs Provavelmente, esta seja a fonte da qual Panofsky recuperou o termo para propor uma possibilidade de "leitura" das imagens artísticas (BELUZZO, 1999).

O método desenvolvido por Panofsky (1991) apresentou importantes contribuições, em relação às abordagens anteriores, por enfatizar a noção de imagem como fenômeno cultural que, para ser entendido, impunha um conhecimento prévio sobre a cultura da qual fazia parte. Resumidamente, sua proposta previa a combinação entre a iconologia, relacionada à interpretação, e a iconografia, associada à análise, como um caminho para entender uma imagem artística, cujos significados estariam estruturados em três níveis, podendo ser desvendados a partir de três etapas consecutivas.

O primeiro nível ou "significado natural" seria apreendido pela sua "descrição pré-iconográfica", através da configuração formal dos objetos e de sua relação com os acontecimentos. O segundo nível ou "significado convencional" seria apreendido pela "análise iconográfica", através da identificação de assuntos e conceitos manifestados nas imagens. Finalmente, o terceiro nível ou "significado intrínseco" seria apreendido pela "interpretação iconológica", através da identificação de valores simbólicos ou "princípios subjacentes, reveladores da atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica", o chamado "espírito da época" inscrito nas imagens (PANOFSKY, 1991).

Alguns autores (BELTING, 2006; AUMONT, 1995) encontram na hermenêutica os fundamentos da iconologia, considerando-a como uma adaptação do método de Friedrich Ast (1778-1841), cuja proposta de interpretação textual também prevê três níveis de significado: o nível literal ou gramatical, o nível histórico e o nível cultural, voltado para a captação do "espírito da época". Esta identificação motivou importantes questionamentos sobre a proposta de Panofsky, em relação às suas tendências logocêntricas de considerar as imagens como meras ilustrações de

ideias e aos riscos de homogeneização cultural decorrentes da noção de “espírito da época”.

Outra contestação relevante refere-se ao fato da iconologia de Panofsky ter permanecido confinada ao universo da arte e da distinção entre arte e não-arte, restringindo-se à abordagem de um determinado tipo de pintura. Dessa maneira, a partir do questionamento ontológico da arte e da história da arte, seu modelo tornar-se-ia limitado não apenas para lidar com imagens não figurativas como para quaisquer imagens elaboradas a partir deste questionamento. Qual seria o “significado natural” de uma pintura de Jackson Pollock, por exemplo?

Apesar de suas limitações, a iconologia constituiu, direta e indiretamente, uma referência fundamental para os estudos das imagens, inclusive fora do universo da arte. Resguardadas as respectivas adaptações e atualizações, encontramos no âmbito atual da própria História evidências desta influência e dos seus desdobramentos, através da utilização de imagens fotográficas como “fontes” ou “documentos iconográficos”, cujos segredos podem ser desvendados através de uma “desmontagem do signo fotográfico”, através da “análise iconográfica” seguida da “interpretação iconológica” conforme podemos constatar na proposta de Boris Kossoy (1999).

Para Kossoy (1999), 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.

Em nosso entendimento, a grande diferença da metodologia proposta por Kossoy encontra-se na inserção do processo criativo do fotógrafo entre os elementos constitutivos 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 já é o resultado de uma interpretação do fotógrafo.

> As possibilidades de o fotógrafo intervir na imagem – e portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade – existem desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência de seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma (KOSSOY, 1999, p. 30).

Considera-se, neste caso, o caráter ambivalente da fotografia concebendo-a simultaneamente como registro e criação. Por outro lado, mesmo que o processo criativo tenha ganhado um lugar de destaque, as imagens ainda foram mantidas nas dimensões do ícone e do índice (KOSSOY, 1999, p. 33), o que é perfeitamente compreensível por se tratar de uma abordagem da história que recorre a um determinado tipo de imagem que ainda mantém uma relação analogia com o real.

O caráter ambivalente das imagens, por sua vez, nos remete aos estudos da linguagem e às suas perspectivas de abordagem dos sistemas de signos, através das quais as noções de índice e ícone estão definidas e expostas de maneira mais sistemática. O modelo analítico da linguística estrutural (PENN, 2003, p.319) concebe o signo como uma conjunção entre significante e significado, a unidade básica que compõe a língua, concebida por sua vez como um sistema, um modelo que pode ser aplicado a outros sistemas não-linguísticos.

A fotografia, por exemplo, não deixa de “significar”, embora o faça de maneira ambígua e polissêmica, devido ao fato de suas imagens não compartilharem um sistema único de significação como na língua, ou seja, a fotografia não constitui uma linguagem e depende do texto para complementar seus significados (PENN, 2003, p. 322).

Ícone, índice e símbolo entram em cena para consolidar esta distinção entre imagem e linguagem, especificamente em no que se refere à relação entre significante e significado, em que cada um destes termos corresponde respectivamente às relações de semelhança, contiguidade e arbitrariedade. A partir destas noções, vislumbra-se alcançar diferentes níveis de significação em diferentes sistemas, possibilitando a “leitura” tanto do texto como da imagem.

Cabendo ao analista o papel da interpretação segundo seus interesses, motivações e objetivos. De uma maneira análoga ao historiador que desmonta “as construções ideológicas materializadas” (KOSSOY, 1999, p. 22) no documento fotográfico, o semiólogo desmascara os sentidos construídos da imagem fotográfica.

Nota-se, inclusive que em ambos os casos, as imagens ainda são consideradas predominantemente a partir da sua natureza absolutamente analógica.

Na medida em que nos deslocamos da análise dos "documentos" históricos e das mensagens publicitárias, cuja ênfase está no "texto", para as imagens técnicas, cuja pauta não é determinada por uma preocupação testemunhal ou por relações de analogia com o real, esta limitação transforma-se num problema. Acreditamos que esta lacuna pode ser superada através da intensificação da ênfase no processo de criação e na dimensão simbólica das imagens, possibilidades previstas e expostas de maneira sistemática e elucidativa por Flusser, em sua "filosofia da fotografia"

> 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), não é necessário ir até o "fundo da cultura" para decifrar os significados da imagem fotográfica, bastando para tal 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 a determinados aspectos do "fundo da cultura".

No caso deste trabalho, foi possível perceber como os percalços de uma sociedade tentando construir sua autorrepresentação como nação moderna imbricou-se com os percalços do desenvolvimento do próprio processo fotográfico. Até aqui, no entanto, vimos apenas uma parte da história, ou seja, como esta nação se apropria internamente dos seus "outros" na elaboração de suas próprias imagens. Uma perspectiva que se desdobra e se atualiza constantemente.

Em *O negro brasileiro e o cinema*, João Carlos Rodrigues (1988, p. 51) chamou à atenção para a representatividade desproporcional dos afro-brasileiros na filmografia nacional, onde são tratados como "exceção exótica" da população brasileira, através de personagens arquetípicos e caricaturais tais como o "nobre

selvagem", a "mulata boa" e o "negro de alma branca", entre outros, uma abordagem problemática atribuída à "origem sócio-ideológica" dos cineastas e produtores.

Além de suscitar questionamentos sobre os efeitos que estas caricaturas podem provocar nas representações atuais do "afro" brasileiro, tal constatação sugere uma reflexão sobre o acesso aos mecanismos de produção que atravessam os diferentes universos do visual, como o cinema, a fotografia e a televisão. No caso da fotografia, entretanto, por ser uma atividade tipicamente individual e que requer menos investimentos financeiros e de pessoal que os outros meios, há a possibilidade do sujeito se apropriar mais facilmente e de maneira específica dos mecanismos de produção para construir suas próprias autoimagens.

Consideramos, neste caso, os desafios suscitados pela fotografia no contexto de abertura e contradições que marcam a produção visual contemporânea, a partir das suas interlocuções com a temática da diversidade cultural, no qual a abordagem do afro-brasileiro também está inscrita, pressupondo que determinadas imagens do "afro", elaboradas pelos próprios afro-brasileiros, além de não se ajustarem em uma definição estereotipada, atuam criticamente sobre a "narrativa da nação", introduzindo-lhe dissonâncias e códigos oriundos de outras configurações culturais e tornando possíveis outras interpretações do "nacional".

Nessa perspectiva, o foco do nosso trabalho a partir de agora, será concentrado em um estudo de caso, ou seja, na obra e no processo criativo do fotógrafo afro-brasileiro Eustáquio Neves (1955), mais especificamente, sobre a série de imagens intitulada *Máscara de Punição* (2002-2003), que fez parte, junto com outras séries de sua autoria, da mostra *Eustáquio Neves: Exposição Panorâmica*, apresentada no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, no período entre dezembro de 2010 e março de 2011.

Partimos do pressuposto de estas séries fotográficas produzidas por Eustáquio Neves apresentam uma maneira peculiar, tanto em termos de processo como de resultado, de abordar a presença do afro-brasileiro que não se enquadra nas convenções estereotipadas que pressupõem um lugar e um papel social para a população negra na cultura brasileira, através de elaborações que também permitem, ao mesmo tempo, romper com as convenções instituídas da linguagem fotográfica tradicional e ampliar as possibilidades deste meio.

3. ALÉM DA CAIXA PRETA: UMA LEITURA DA FOTOGRAFIA AFRO-BRASILEIRA

3.1 Eustáquio Neves: Trajetória

Figura 22 - Eustáquio Neves.
Diamantina, Minas Gerais, dezembro de 2007
Fotografia: Dalton Antônio

José Eustáquio Neves de Paula nasceu no município de Juatuba, Minas Gerais, em 1955. Filho mais velho de uma família de cinco irmãos, quatro homens e uma mulher, teve o primeiro contato com a fotografia e com o cinema ainda criança,

no sítio da família de um dos diretores do lendário Cine Brasil de Belo Horizonte, Minas Gerais, onde viveu boa parte da sua infância. Os efeitos deste contato ficaram registrados em cadernos da época da escola primária, nos quais Eustáquio Neves desenhava sequências de quadrinhos baseadas nos filmes que assistia.

As presenças constantes da música e da oralidade no ambiente familiar, através de sua mãe, também foram decisivas para aguçar o interesse de Neves pelo universo das artes. A curiosidade e o gosto pela experimentação levaram-no ao estudo do violão clássico e da química industrial antes de se dedicar à fotografia como sua atividade principal. Esta formação foi muito importante para o desenvolvimento do seu processo criativo, marcado principalmente pela manipulação artesanal das imagens no laboratório fotográfico.

Foi com o seu primeiro salário trabalhando como técnico em química que comprou sua primeira câmera fotográfica. Fotógrafo autodidata e ainda trabalhando como técnico em química, Eustáquio Neves atuou como fotógrafo independente nas áreas de publicidade e documentação visual. Depois de passar um tempo em Goiânia, Goiás, trabalhando numa empresa de mineração, retornou a Belo Horizonte, Minas Gerais, onde, a partir do final da década de 1980, montou seu primeiro estúdio fotográfico, aprimorou seus conhecimentos em fotografia e passou a dedicar-se integralmente a esta atividade, desenvolvendo uma carreira reconhecida internacionalmente.

Eustáquio Neves realizou e participou de várias exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, com destaque para *VI Bienal de Havana* (1997), *Memórias*, no Centre Régional de La Photographie, na França (2002), *V edição dos Encontros de Fotografia Africana Bamako*, em Mali (2003), *Negras Memórias, Memórias de Negros: o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão*, em São Paulo (2003), *Photofesta 2004*, em Maputo, Moçambique, *Mostra Pan Africana de Arte Contemporânea*, em Salvador (2005), *III Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco* (2007), *Internacional Photo Magazine*, em Nova York (2007), *Madrid Mirada*, na Espanha (2008), *Identidade Contrapostas*, em São Paulo (2008), entre outras.

Neves foi vencedor do *VII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia* da Funarte, no Rio de Janeiro, em 1994, do *Prêmio Nacional de Fotografia*, também da Funarte, em 1997, do *Grande Prêmio J. P. Morgan de Fotografia*, em 1999 e do prêmio

Videobrasil WBK Vrije Academie, na Holanda, em 2007, além das bolsas de residência artística da *Gasworks Studios and Triangle Arts Trust* (1999) e *C Magazine* (2005), ambas em Londres. Em 2005, a editora Cosac Naif publicou o livro "Eustáquio Neves", contendo as imagens das séries *Caos Urbanos* (1992), *Arturos* (1992-1997), *Futebol* (1998-1999), *Objetização do Corpo* (1999-2000), *Máscara de Punição* (2002-2003) e *Boa Aparência* (2005).

Atualmente, o artista reside na cidade de Diamantina, no Vale do Jequitinhonha, a 178 km de Belo Horizonte, Minas Gerais, onde, desenvolve projetos de fotografia, de vídeo, inclusive em parcerias com outros artistas como Emanuel Araújo e Mark Sealy, além de ministrar cursos e palestras no Brasil e em outros países.

3.2 Processo criativo

Em entrevista concedida ao jornalista Daniel Barbosa, publicada no jornal O Tempo[4], o curador e diretor do Museu de Arte da Pampulha, Sérgio Rodrigo Reis, ao falar sobre a concepção e a elaboração da mostra *Eustáquio Neves: exposição panorâmica*[5] expôs de uma maneira curiosa o caráter desafiador do processo criativo de Neves e da sua relevância para a compreensão de sua obra.

> Para o nosso primeiro encontro, pedi que ele trouxesse exemplos de partes do acervo para pensarmos a exposição. Ele chegou com uma caixa, dessas pequenas, com umas 20 imagens e croquis, a partir dos quais elaborava as fotos. Perguntei que dia eu poderia ir a Diamantina para ver todo o conjunto da obra e ele me disse que aquilo ali que estava na caixa era todo o conjunto de sua obra. Fiquei pensando em como a gente poderia encher o museu só com o conteúdo daquela caixinha (BARBOSA, 2010).

O desafio inicial de transformar o conteúdo de uma pequena caixinha em uma exposição que tomaria todo o espaço expositivo de um grande museu acabou se transformando no elemento norteador da exposição, ao ponto de ser reservado um espaço dedicado exclusivamente aos objetos utilizados pelo fotógrafo como base para as suas criações.

---

[4] Matéria de capa do caderno Magazine: *Panorâmica de uma trajetória*. Belo Horizonte, Minas Gerais, 18 de dezembro de 2010.

[5] Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais. Entre dezembro de 2010 e março de 2011.

Figura 23 - Conteúdo da caixa apresentada por Eustáquio Neves ao Diretor do Museu de Arte da Pampulha: croquis, recortes, fotografias.

Além do destaque e da relevância atribuídos ao processo criativo para a compreensão dos trabalhos expostos, este relato sobre o encontro entre o diretor do museu e o fotógrafo, revela o encontro entre duas percepções distintas sobre as imagens no tocante à relação entre o objeto apresentado e a informação veiculada.

Um museu é um lugar normalmente destinado a abrigar imagens tradicionais, cujas informações que lhe conferem valor não podem ser desvinculadas dos objetos

através dos quais estas informações se materializam. Constatação que poderia justificar a expectativa do diretor em relação ao suposto acervo do artista em Diamantina.

Entretanto, o que Neves apresentou foram informações capazes de se materializarem em diferentes objetos ou superfícies, cujos valores podem variar, expondo assim uma das principais propriedades da imagem técnica em contraposição com as imagens tradicionais: a transferência do valor do objeto para a informação (FLUSSER, 1985, p.27).

Dito de outra maneira, o que estava implícito e se deduz do episódio da caixinha é o fato do símbolo passar a valer mais que o objeto, cuja desvalorização, por sua vez, provoca um deslocamento da noção de propriedade e, consequentemente, das relações de poder que envolvem a produção e a distribuição de imagens no contexto contemporâneo.

> A fotografia enquanto objeto tem valor desprezível. Não tem muito 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 (capitalismo ou socialismo). Trata-se de dispor de informações (sociedade informática). Não mais um par de sapato, mais um móvel, porém, mais uma viagem, mais uma escola. Eis a meta. Transformação de valores, tornada palpável nas fotografias (FLUSSER, 1985, p. 27).

Quando o poder é transferido de quem possui para quem programa e distribui as informações, o objeto palpável, “programado para produzir automaticamente fotografias” tem o seu valor diminuído em relação ao seu aspecto “impalpável e simbólico” que permite ao fotógrafo fazer “com que fotografias deliberadas sejam produzidas automaticamente”, atraindo a atenção para o processo de confronto e colaboração entre as intenções do aparelho e as intenções do fotógrafo (FLUSSER, 1985, p. 16).

A questão das imagens técnicas recai sobre o programa disponibilizado pelo aparelho fotográfico, cujos limites e possibilidades refletem, segundo Flusser (1985, p. 16), as intenções da indústria fotográfica que, por sua vez, são determinadas pelas intenções de um contexto econômico, social, político e cultural.

Ciente de que apenas a posse do aparelho não significa exercício de poder, Eustáquio Neves procura utilizar a fotografia tentando desviá-la da sua função programada originalmente. Assim, o conteúdo da sua caixinha pode ser visto aqui

como as cartas com as quais encara o desafiante jogo simbólico com a lógica e com as intenções que cercam o aparelho fotográfico.

Diante das limitações impostas pela programação antecipada deste aparelho, o processo criativo de Neves se destaca como possibilidade de uma prática inovadora, justamente por intervir diretamente no interior da *caixa preta*[6], atestando o caráter subversivo do seu processo criativo através de declarações tais como "eu nunca termino uma imagem, me livro dela" (PERSICHETTI, 2000, p. 67).

Conforme observou Rubens Fernandes Júnior (2006, p. 17), Neves é um destes fotógrafos que resolveram abolir a "preocupação testemunhal" e ampliar suas relações com outras manifestações artísticas, buscando outras "alternativas de produção de imagens", no intuito de superar as limitações "impostas pelo aparelho", inclusive "forçando os parâmetros de sua técnica" e conseguindo obter "resultados que ultrapassam as barreiras que lhe são inerentes".

> A manipulação é uma das características do meu trabalho. E é por meio das interferências físicas e químicas nos originais que vou contando minha história. Para rasgar, dobrar ou pintar por cima de uma imagem que lhe parece pronta, tem que perder um certo pudor que a fotografia tradicional às vezes impõe (NEVES apud PERSICHETTI, 2000, p. 66).

Neste processo, pelo qual procura sobrepor suas intenções às limitações dos aparelhos e dos programas fotográficos, Eustáquio Neves elimina as fronteiras e as hierarquias entre diferentes formas de produção visual, utilizando materiais que vão desde antigas máquinas de escrever e utensílios domésticos até equipamentos fotográficos de última geração e buscando referências nas artes plásticas, nas artes gráficas, no cinema e na música, para criar imagens, nas quais as preocupações técnicas e as reflexões temáticas concorrem no mesmo nível de importância.

> O trabalho do artista plástico Arthur Bispo do Rosário me inspira bastante. Mas é no cinema experimental que encontro referências para elaborar minhas imagens. Quando eu construo uma imagem, em alguns casos chego a usar até dez negativos, me imagino narrando um roteiro cinematográfico que fala do comportamento humano (NEVES apud PERSICHETTI, 2000, p. 67).

Conforme podemos perceber no depoimento anterior, seu trabalho é assumidamente autobiográfico. Na medida em que vai recuperando e contando a

[6] Termo cunhado por Vilém Flusser (1985) para se referir à dificuldade de penetrar e conhecer os processos internos do aparelho fotográfico que não se esgotam apenas com o conhecimento e o domínio funcional dos mesmos.

sua própria história, não deixa de refletir, através das suas imagens, sobre questões sociais acerca do "ser negro" no Brasil.

Concebida como uma vertente imaginária afro-brasileira, e o que é mais relevante, produzida por um afro-brasileiro, a obra fotográfica de Neves pode mobilizar outras leituras sobre a presença negra no imaginário, na sociedade e na cultura brasileira. Este é o desafio imposto, a partir deste momento, pela série *Máscara de Punição* (2002-2003).

3.3. Máscara de Punição

Questionado sobre "o que dizem suas imagens", Neves respondeu que ao criá-las pretendia "compartilhar inquietações", partindo de "uma ideia preconcebida, que vai tomando forma" através de um processo de manipulação e de acordo com seu imaginário individual (PERSICHETTI, 2000, p. 66). Para tal, não se prende a um procedimento padrão, de modo que as suas imagens podem ser vistas, formalmente, como resultados de procedimentos técnicos diversos, tais como viragens químicas[7], sobreposição de negativos, apropriação de textos e de outras imagens, embora, seja possível, no que diz respeito às suas reflexões temáticas, mapear uma característica que atravessa grande parte das suas criações e que confere às mesmas um aspecto singular.

> Em todas as séries Eustáquio elege uma "imagem principal", responsável por viabilizar a associação com outras informações visuais que irão compor a imagem final. Para isso ele se empenha em levantar dados, recorrendo à memória oral, aos arquivos públicos, bibliotecas e museus, fios condutores e influências que serão incorporados ao trabalho (FERNANDES JÚNIOR, 2005, p. 18)

Na série *Máscara de Punição*, por exemplo, este procedimento torna-se evidente ao constatarmos que suas imagens estão relacionadas diretamente com uma pesquisa iniciada no Museu do Escravo, no município de Belo Vale, em Minas Gerais. Nesta série, o fotógrafo mineiro utilizou como "imagem principal" um retrato fotográfico de sua própria mãe, sobre o qual realizou diversas intervenções físicas e químicas, com destaque para a sobreposição da imagem de uma máscara de metal utilizada para castigar escravos, recolhida durante a pesquisa no Museu do Escravo.

[7] Tratamento químico realizado numa chapa fotográfica para alterar suas configurações.

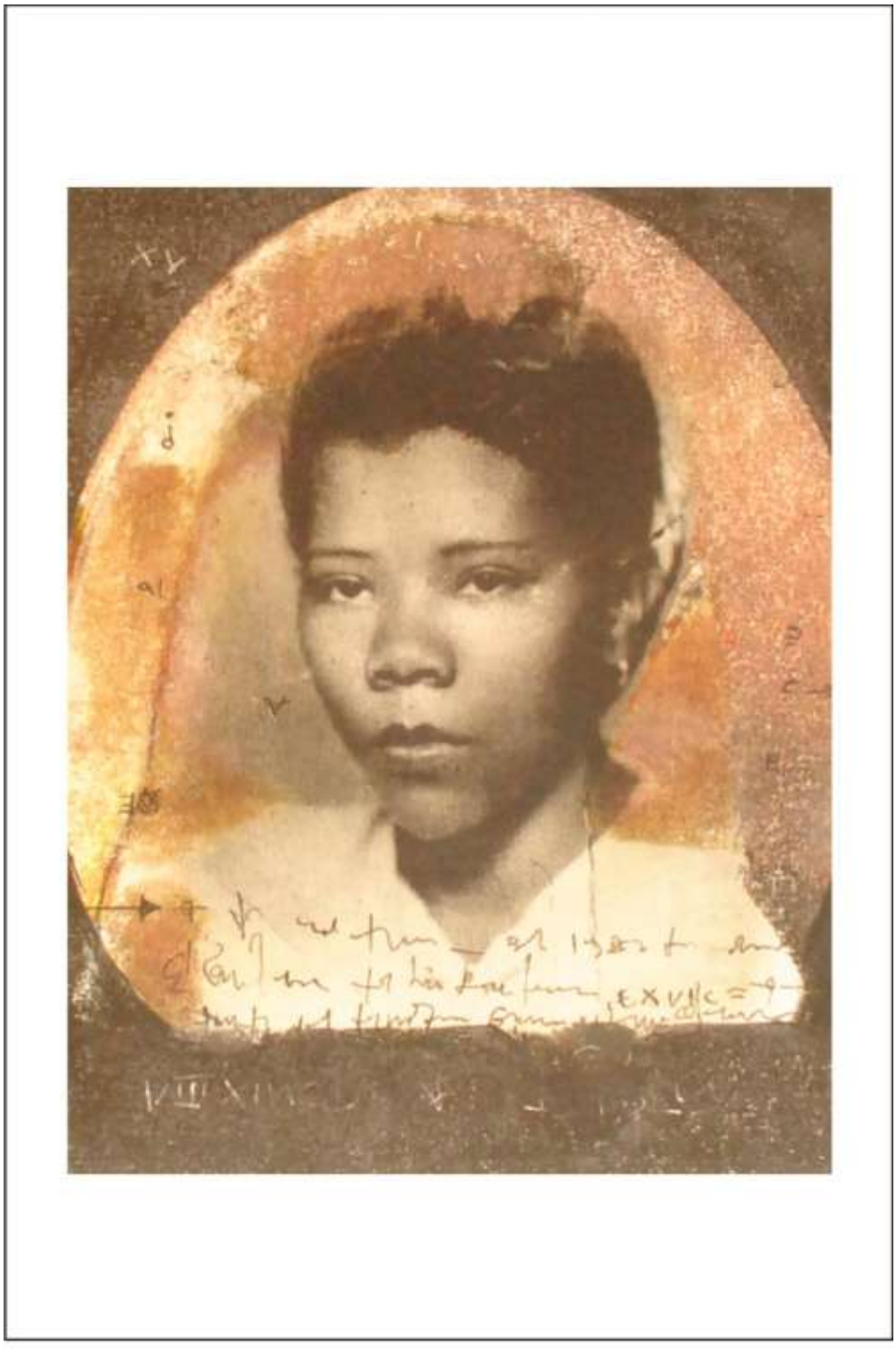

Figura 24 - Série Máscara de Punição. Eustáquio Neves, 2002-2003.
Impressão fotográfica sobre papel, 110 X 150 (cada imagem)..

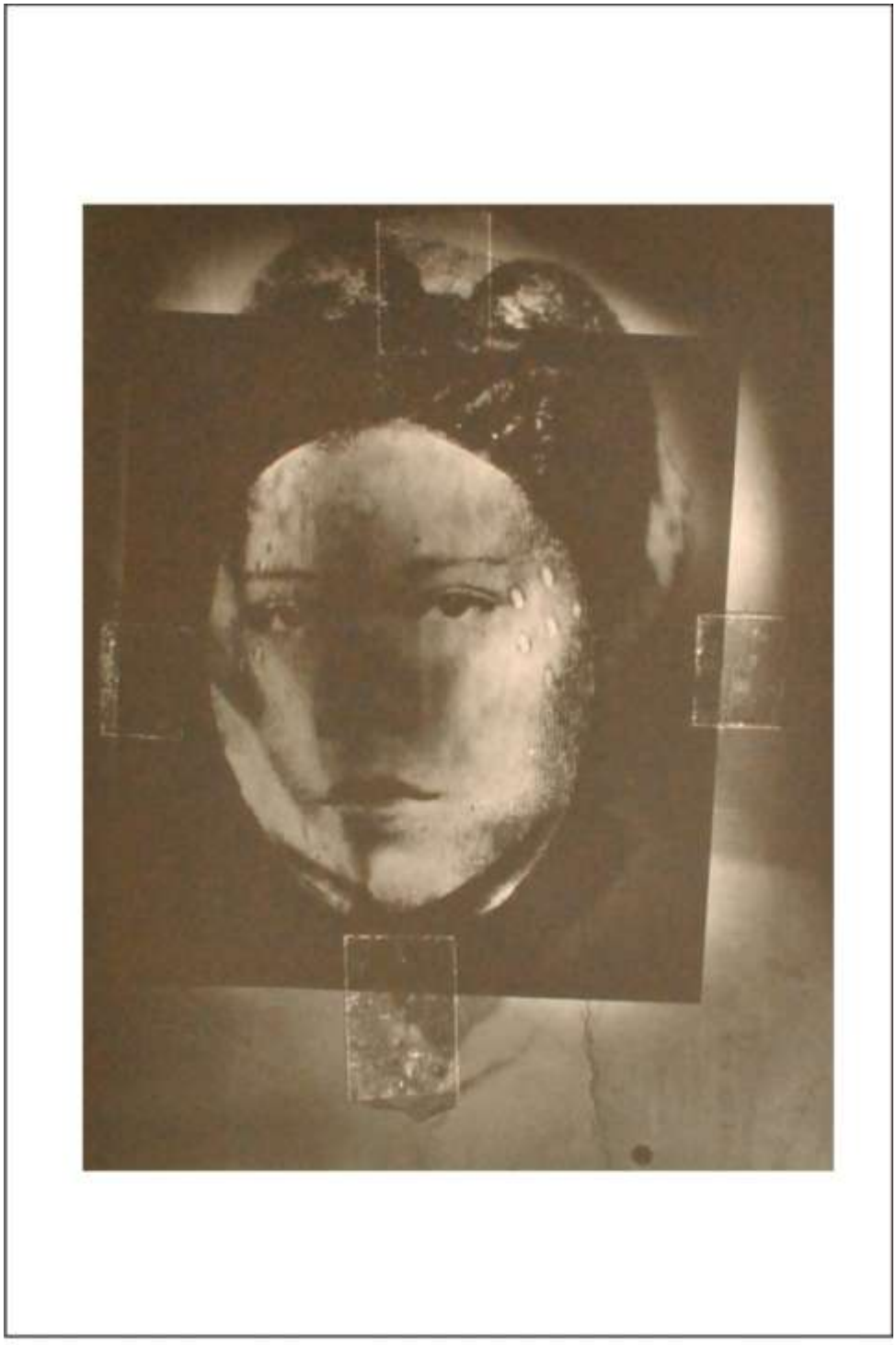

Figura 25 - Série Máscara de Punição. Eustáquio Neves, 2002-2003.
Impressão fotográfica sobre papel, 110 X 150 (cada imagem)..

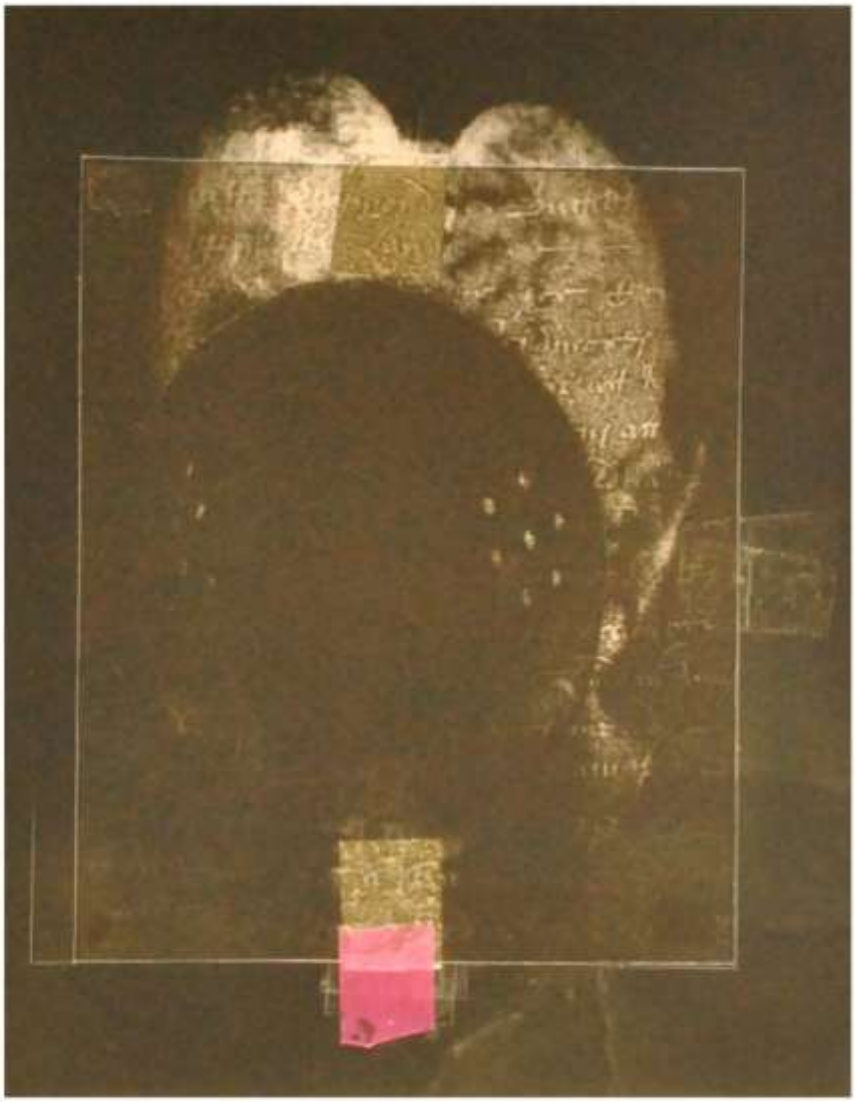

Figura 26 - Série Máscara de Punição. Eustáquio Neves, 2002-2003.
Impressão fotográfica sobre papel, 110 X 150 (cada imagem)..

O resultado final destas interferências foi materializado em uma série fotográfica composta por três imagens que mostram o processo de fusão da máscara com a figura materna, obscurecendo-a gradativamente até o ponto de não ser possível reconhecê-la. É óbvia a relação que se estabelece entre estas imagens e a experiência vivida pelos negros durante a escravidão no Brasil, sobretudo pelo próprio título da série e pelo usa da imagem da máscara, podendo ser facilmente interpretadas como um tipo de denúncia contra a opressão escravocrata.

De maneira semelhante, a fusão da imagem da máscara com um retrato de identificação pessoal, que após receber diversas interferências adquiriu uma aparência semelhante à dos cartões de visita oitocentistas, também sugere uma possível revisão crítica da iconografia do negro deste período, sobretudo pela relação estabelecida entre a crescente utilização da técnica fotográfica e o desenvolvimento das teorias evolucionistas que subsidiaram o processo de produção de imagens neste mesmo período.

Figura 27 - Série Máscara de Punição. Eustáquio Neves, 2002-2003.
Impressão fotográfica sobre papel, 110 X 150 (cada imagem)..

Figura 28 - Semelhanças entre as imagens de Eustáquio Neves e a iconografia fotográfica oitocentista: pose, enquadramento, efeitos dos recursos técnicos disponíveis naquele período e interferências da escrita sobre as "lembranças do Brasil".

Mesmo sem desconsiderar a força das evidências que sugerem tais possibilidades interpretativas, é possível ampliar o foco de leitura destas imagens investindo em outros aspectos menos evidentes, mas, que são igualmente relevantes para sua compreensão, tais como a forma de trabalhar do fotógrafo. Primeiro, é preciso considerar que todo o trabalho de Neves, desde as suas primeiras pesquisas visuais, tem uma estreita aproximação com a linguagem do cinema (REIS, 2010), cujos elementos exercem influência determinante sobre seu processo criativo, não podendo ser descartada na abordagem de suas imagens.

Visitando a mostra *Eustáquio Neves: exposição panorâmica*, em cartaz no Museu de Arte da Pampulha, durante o mês de janeiro de 2010, foi possível constatar, de maneira mais sistemática, os desdobramentos da influência do cinema sobre o trabalho de Neves, principalmente através da série *Máscara de Punição*.

No museu, as três imagens desta série estavam dispostas de tal maneira que o observador era conduzido a vê-las separadamente, como três partes distintas de uma mesma composição. Fundi-las, a partir desta disposição, no entanto, só seria possível mentalmente.

Como parte dos procedimentos metodológicos desta pesquisa, as imagens foram fotografadas separadamente e, em seguida, reunidas para que fossem vistas em conjunto, confirmando a possibilidade de interpretá-las nos moldes de uma aproximação com a linguagem cinematográfica como três fotogramas[8] separados de uma sequência em movimento de *fade*[9], cuja leitura dependeria do deslocamento do observador em relação às mesmas, sugerindo percursos que poderiam tanto ocultar a figura materna e mostrar a máscara como o contrário.

Figura 29 - Disposição das imagens no espaço do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, janeiro de 2011.

Considerada sob esta perspectiva de interlocução com a dinâmica da linguagem cinematográfica, a série apresenta duas imagens-limites que remetem a dois processos distintos de naturalização do negro brasileiro, em dois momentos distintos da história nacional. A primeira imagem, enfatizando o objeto da máscara, remete à condição social do negro no contexto da escravidão, visto como um ser não-humano, enquanto a segunda imagem, configurada nos moldes do retrato

[8] Cada quadro que compõe um filme cinematográfico
[9] Recurso cinematográfico utilizado para fundir gradualmente imagens em movimento.

oitocentista, apresenta-o como um ser em processo de civilização, definido de acordo com a normatização social daquela época como um entrave para a modernização do país.

Completando a sequencia, a imagem intermediária sugere um ponto de vista ambíguo, não definido em relação aos dois processos de naturalização, mas, que amalgama as duas imagens resultantes dos mesmos, como uma síntese da inquietação compartilhada por Neves, remetendo, desta vez, ao desafio de elaborar representações do negro brasileiro fora destas opções de enquadramento. Tal desafio, por sua vez, permite associações com as concepções fotográficas que perpassam tais enquadramentos.

Por um lado, a concepção da fotografia como o registro automático da realidade viabilizou alterações nas representações do negro brasileiro, deslocando o foco na sua condição "desumana" para a ênfase na possibilidade do mesmo tornar-se civilizado, um processo cuja arbitrariedade foi ressaltada a partir da ampliação do conceito fotográfico que passou a incluir a dimensão ficcional das imagens (KOSSOY, 1999).

Assim, o questionamento da objetividade fotográfica e o questionamento dos processos de enquadramento do negro através de imagens naturalizadas imbricam-se, como as duas faces de uma mesma moeda, convergindo na direção de um questionamento mais abrangente acerca da racionalidade e da obsessão ocidental pela "lógica da verdade" (SODRÉ, 2005, p. 137).

Cabe ressaltar, no entanto, que os critérios com quais se questionam as verdades ocidentais também se aplicam aos não-ocidentais e seus respectivos discursos, deixando em aberto as suas estratégias de ressignificação cultural, como no caso dos negros brasileiros em relação à história nacional (BHABHA, 1998, p. 104).

É possível que um fotógrafo experiente como Neves questionaria ou reescreveria a história desconsiderando que as armadilhas que concorreram para o descrédito das grandes narrativas permanecem armadas também para as narrativas dos "outros"? Não seria ingenuidade limitar sua narrativa visual às dimensões da denúncia ou da afirmação, pura e simplesmente, sem considerar como esta é determinada pelo desafio da representação da diferença negra na atualidade?

Ao recorrer à fotografia de sua mãe, ou seja, uma imagem do acervo da sua memória individual, utilizando-a como a base para suas intervenções, mais especificamente para a introdução da imagem da máscara, um elemento da memória coletiva compartilhada por todas as comunidades negras brasileiras, este fotógrafo mobiliza um tipo de encenação do passado, articulada em torno de uma interpretação particular da experiência coletiva, atravessada por temporalidades individuais e que não tem caráter generalizante, ou melhor, que não pretende estabelecer novas verdades absolutas sobre o negro brasileiro ou sobre as experiências da opressão vivenciada pelo mesmo.

Tal encenação envolve um diálogo entre as referências externas e o repertório interno do fotógrafo, permitindo estabelecer uma equivalência entre o fato de um artista negro se debruçar sobre sua própria imagem e o fato de qualquer cidadão brasileiro se perguntar sobre o que é “ser negro” no Brasil hoje. Em ambos os casos, o que está em jogo são os critérios e as características que definem as representações “negras”, que podem ser pensadas tanto para as questões artísticas como para as relações sociais.

Nesse aspecto, o trabalho de Neves traz consigo uma tripla densidade, histórica, política e poética, distanciando ao mesmo tempo, das noções clássicas de “obra” e de “artista”, definindo-se melhor como uma estratégia de agenciamento e mobilização de símbolos (NASCIMENTO, 2003), realizada por intermédio de uma atuação no interior da cultura visual, subvertendo-a em nome de valores alternativos e introduzindo códigos que permitem outras configurações de identidade e alteridade.

Assim, sua produção artística fundamenta-se numa interlocução entre o intra e o extra-estético, de maneira que o “social” e “artístico” se complementam na construção da representação do negro, cujos resultados são imagens que não se fixam, mesmo se tratando de imagens paradas. Com a mesma sutileza que suas “formas” fazem emergir as contradições do uso estritamente documental da fotografia, potencializando as possibilidades criativas do meio, o “conteúdo” do seu discurso visual expõe os desafios que envolvem a definição de uma fotografia “negra” no Brasil.

Sugerindo que esta definição pudesse ser encontrada através da maneira diferenciada como este fotógrafo utiliza o tempo em suas criações foi possível

aproximar aquilo que Neves faz com suas memórias através das imagens com aquilo que Benjamin faz textualmente em *Infância em Berlim* (1995).

Com um procedimento análogo às escavações poéticas do filósofo alemão, que deixam de existir assim que chegam à superfície[10], as imagens de Neves oscilam entre diferentes camadas que habitam literalmente o mesmo espaço representativo, como podemos constatar em certos detalhes das suas composições.

Tais oscilações correspondem à coexistência simultânea de diferentes camadas temporais que Benjamin e Neves, cada qual à sua maneira, apresentam como traduções individualizadas das transformações culturais em contextos sócio-históricos específicos, moderno e contemporâneo respectivamente, evidenciando que a matéria com a qual viabilizam tais traduções, muito além do texto e da imagem, é constituída pelo próprio tempo, utilizado no sentido que Anne Cauquelin (2008, p. 93) denominou "incorporal", cujos momentos

> não estão alinhados segundo uma sucessão contínua da qual recortaríamos instantes como passado, presente e futuro; essa sucessão preestabelecida não existe e nós não estamos correndo para o futuro como uma estrada cujo fim e cujo propósito são incertos, mesmo que sejam pressentidos, e o começo, determinável e, em certa medida, mais certo. A orientação linear não tem espaço de ser no tempo incorporal. Ele ignora a sucessão de fatos passados, assim como não prejulga – dando-lhes uma forma a priori – os fatos que o preencherão. O que existe é apenas o presente, o momento – ou o instante, como se queira –, que dá um corpo ao atemporal e o faz vir a ser tempo. Nesse instante, encontram-se cristalizados os fatos de uma vida geralmente pensada em sucessão, mas que podemos imaginar sob a forma de uma carga, dando um som pleno, um corpo pleno, agrupado sobre si mesmo, em um todo (CAUQUELIN, 2008, p. 93-94).

Esta noção do tempo como uma unidade condensada e apreendida pela percepção do presente corresponde, entre outras coisas, à possibilidade de subversão dos modos de ver e representar da perspectiva linear que lastreia a objetividade ocidental. Dizer "temporalmente" que só existe o presente equivale dizer "espacialmente" que o "aqui" e o "lá" de uma determinada trajetória são coincidentes, possibilitando que múltiplas camadas temporais habitem um único instante e que múltiplos pontos de vista se confundam diante de uma mesma configuração espacial.

Aqui e lá são posições no espaço que fundamentam as representações baseadas em localizações, que definem o "lugar" daquilo que é representado. A

[10] Cf. Capítulo 1, seção 1.1, página 24.

eleição do tempo como unidade “presente”, por sua vez, confunde as localizações e provoca deslocamentos conceituais, possibilitando a criação de representações móveis, flutuantes e indeterminadas.

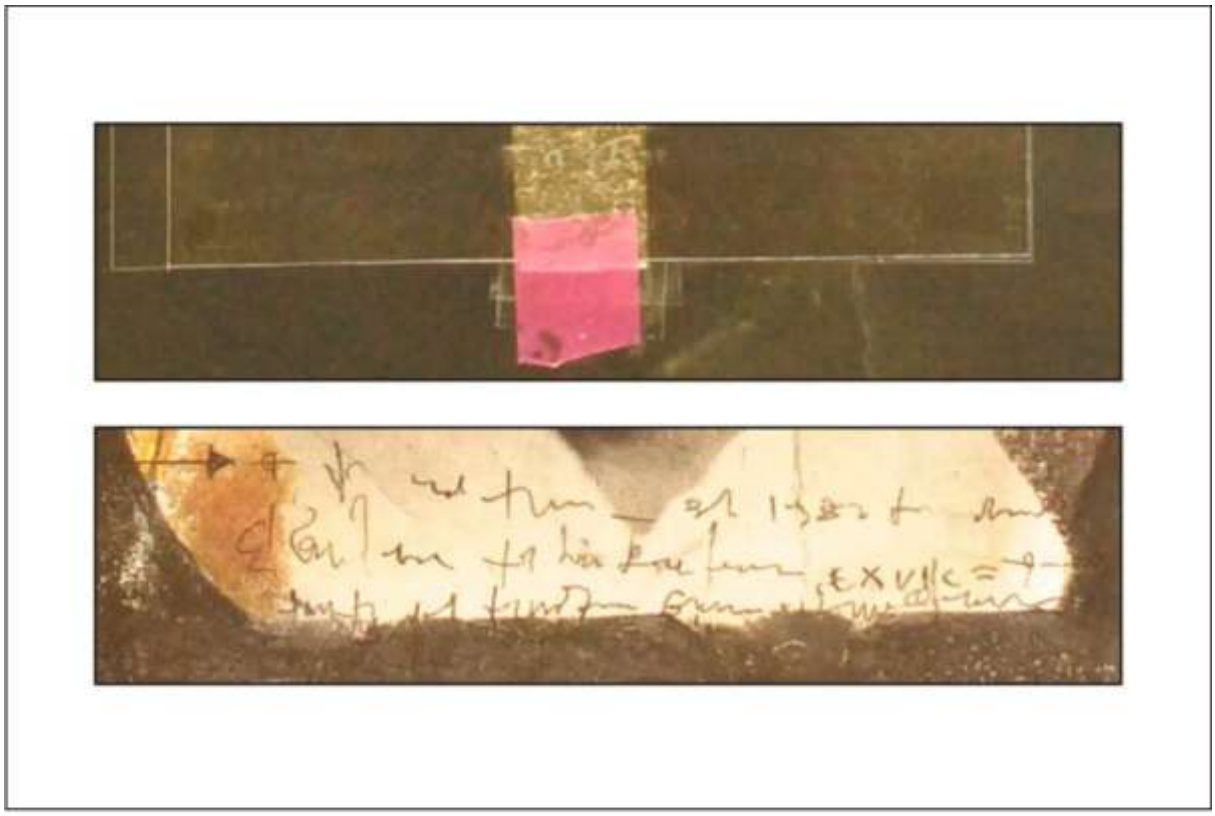

Figura 30 - Série Máscara de Punição (detalhes): sobreposição de camadas e intervenção da escrita.

O que foi tangenciado no texto de Benjamin, no contexto da modernidade, está relacionado com a ruptura do ordenamento racional do tempo e do espaço, cujos resultados incluem a redefinição destas categorias e, consequentemente, das formas de representação das identidades culturais (HALL, 2005, p. 68). No caso das imagens de Neves, os desdobramentos desta ruptura, além de considerados também foram atualizados, principalmente no sentido de que as identidades culturais não se deixam fixar, independentemente dos discursos empregados para este fim.

Através das sobreposições e interferências, suas imagens mantiveram um estreito vínculo com a noção de identidade “traduzida”, conforme a definição de Hall (2005, p. 88).

> 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 a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar as novas culturas em que vive, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades (HALL, 2005, p. 88).

A partir deste conceito também foi possível mapear algumas características da cultura negro-brasileira que incidem sobre o trabalho de Neves, permitindo inclusive considerá-lo como um fotógrafo negro. Inicialmente, convém observar que estas são características de uma cultura duplamente "desterritorializada", tanto em relação às suas diversas origens africanas como em relação ao projeto de identidade nacional em que o negro figurava como um estranho.

Trata-se, portanto, de uma cultura resultante da reunião de diferentes grupos étnicos exilados e oriundos de diversas localidades do continente africano, cuja origem não é prescrita por um lugar único e específico.

África, neste caso, permanece como a referência unificadora da diversidade originária destas populações e dos seus descendentes no Brasil, mas, não apenas como um espaço físico e sim como uma fonte simbólica que ultrapassa as configurações territoriais para assentar-se em uma temporalidade que se aproxima do "incorporal" (CAUQUELIN, 2008, p. 93), um elemento definidor da cultura negra brasileira que pressupõe a noção de ritual.

> Repetição infatigável de um procedimento convencional, o ritual é uma aniquilação do valor (portanto, do sentido, da verdade); tudo se resolve ali mesmo, nas aparências, sem deixar resíduos para as memorizações históricas ou para as interpretações "em profundidade". A repetição ou a redundância – reiteração de um mesmo gesto, um mesmo ato, um mesmo rito – assinala a singularidade (logo, o real) do momento vivido pelo grupo. Esse momento é importante, vital, para a comunidade, porque ele, e só ele, é capaz de operar trocas, de realizar os contatos, imprescindíveis à continuidade simbólica. A repetição ritualística extenua as veleidades de essencialização de qualquer real, pois este só aparece na singularidade de cada ato reiterado. Ou seja, ritual impossibilita a declinação de um princípio de identidade (que implica a comparação por meio de um valor), porque o ato ritualístico só vale no aqui no agora, na temporalidade do instante ou da ocasião (SODRÉ, 2005, p. 110).

O ritual, conforme analisou Sodré (2005, p. 100), caracteriza uma "diferença simbólica", específica do modo negro brasileiro de "relacionar com o real", que incide e marca a formação cultural brasileira, demonstrando sua força no interior de uma sociedade referenciada predominantemente pela afirmação de valores ocidentais modernos, como a busca objetiva da verdade.

De acordo com Sodré (2005, p. 95), esta diferença se manifesta em primeiro lugar através do “princípio fundamental das trocas”, que no caso da cultura ocidental moderna envolve acumulação, linearidade e irreversibilidade, enquanto que para a cultura negra brasileira significa reciprocidade e reversibilidade.

As trocas ritualísticas da cultura negra, nesse aspecto, aproximam-se das trocas artísticas contemporâneas, sobretudo pela utilização do tempo como incorporal, provocando um deslocamento da noção de representação, através de uma busca não da verdade profunda das coisas, mas, das suas ambiguidades, ou seja, representar seria não a tentativa de tornar visível o invisível, mas, uma maneira de expor a possibilidade de indefinição (CAUQUELIN, 2008, p. 104).

Trabalhando com esta possibilidade, o trabalho de Neves pode ser colocado numa encruzilhada entre “negro” e “contemporâneo”, distanciando das reduções estereotipadas que localizam as manifestações artísticas negras no Brasil identificando-as como sinônimo de “raiz”. Sua produção artística é negra e atual porque utiliza o tempo numa acepção compartilhada pela cultura negra brasileira e pela arte contemporânea, sugerindo inclusive a coexistência entre diferentes lógicas e modelos de representação, que servem tanto para afirmar como para negar esta temporalidade.

A fotografia convencional e a crença em sua suposta objetividade, por exemplo, estão apoiadas no modelo lógico da figuração ótica, em que o processo de representação acontece por analogia ou por “projeção morfogenética”, consistindo, portanto na reapresentação de um “real” preexistente, do qual emana a marca luminosa que dá origem a uma imagem equivalente a este mesmo real, ou seja, pressupõe a existência de uma referência que antecede a imagem (COUCHOT, 1993, p. 39).

O modelo ótico vigente, no entanto, começou a ser questionado, a partir do momento em que o desenvolvimento da técnica e dos processos analíticos, conforme analisou Couchot (1993, p. 42), possibilitou decompor as imagens em um constituinte mínimo, o pixel.

> Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de qualquer objeto real preexistente corresponde ao pixel [ponto de convergência]. O pixel é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se há alguma coisa preexiste ao pixel e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Eis porque a

> imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o simula. (COUCHOT, 1993, p.42).

O que nos interessa reter diante desse questionamento é a constatação de que o advento do modelo da "imagem numérica" ou digital problematizou o modelo analógico, mas, não o exclui definitivamente. A lógica da figuração ótica oferece as possibilidades de representar analogicamente o real ou questionar sua representação, enquanto que, com a lógica digital abre-se a possibilidade de simular o real, de interferir sobre as imagens e sobre os próprios modelos de representação.

Compreender a diferença entre tais modelos, em suas diferentes lógicas, e considerar sua coexistência são os fundamentos que auxiliam na compreensão de qualquer produção artística contemporânea, mas, que no caso da fotografia de Neves pode ser considerada como um pré-requisito fundamental. Na leitura de suas imagens é necessário, portanto, considerar tanto a noção de "representação como espelho de uma realidade fora de si" como a noção de "representação como realidade" (FREITAS, 2009, p. 84-85).

Reapropriando de suas imagens particulares, Neves articula uma espécie de reciclagem autobiográfica que vai numa direção semelhante à argumentação de Edward Said (1995), embora este autor estivesse referindo-se mais especificamente aos escritores, de que muitos autores pós-coloniais carregam dentro de si as cicatrizes do passado como estímulo para transformá-lo em um tipo de memória que possa ser administrada para o futuro, na qual o oprimido, outrora silenciado, fala e age a partir de suas próprias referências, ou seja:

> agora esses autores podem de fato ler as grandes obras-primas coloniais, que não só os apresentaram de maneira equivocada, como também tomaram como pressuposto que eles eram incapazes de ler e responder diretamente ao que fora escrito sobre eles, assim como a etnografia européia pressuponha a incapacidade dos nativos para intervir no discurso científico a seu respeito (SAID, 1995, p.64).

Na obra de Neves, uma possível releitura da opressão colonialista sinalizaria para a impossibilidade de reconciliação da sociedade brasileira com seu passado colonial, e isso não seria possível buscando novas verdades, mas, pela visualização das contradições envolvidas no processo de representação do negro na cultura nacional. A máscara de punição, por exemplo, não é uma imagem que diz respeito apenas aos negros, mas, a toda sociedade brasileira, sobretudo como símbolo deste processo.

Entretanto, mais que uma reivindicação do pertencimento ou do lugar social do negro dentro desta sociedade, as suas imagens e o seu processo criativo sugerem a tomada de consciência do negro em relação às suas estratégias de diálogo, a partir do deslocamento do lugar da enunciação sobre a diferença negra. Neste caso, "o que se interroga", parafraseando Hommi Bhabha (1998, p. 81), "não é simplesmente a imagem da pessoa, mas o lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são estratégica e institucionalmente colocadas".

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as sociedades, em diferentes momentos de suas trajetórias, apresentam dinâmicas próprias de transformação, que são traduzidas através de categorias, cujas funções incluem o fornecimento de vínculos para a localização e para a identificação daqueles que compartilham destas dinâmicas. Tempo e espaço são alguns destes importantes "localizadores", sensíveis aos deslocamentos das próprias relações sociais e das tecnologias, que influenciam as percepções, as representações e as concepções da "realidade" em cada uma destas trajetórias sociais específicas.

O ritmo de mudanças que as sociedades modernas compartilharam, no entanto, apresenta-se como um dos principais fatores que as diferenciam das sociedades precedentes, sobretudo pelo estabelecendo de novos modelos de interconexões sociais que, ampliados em uma escala global, inauguraram novas experiências em relação ao tempo e ao espaço. Tais experiências, por sua vez, demandaram uma atualização de suas próprias definições, sugerindo uma remodelagem contínua das categorias e dos conceitos utilizados para tal.

No âmbito da arte, a partir do qual as imagens começaram a ser estudadas, argumenta-se que entre os resultados destas novas experiências, encontra-se o deslocamento das definições artísticas, anteriormente identificadas com as demandas e os interesses aristocráticos e religiosos.

As definições da Arte Moderna passaram a ser determinadas pelas noções de pureza e autonomia, no sentido da sua independência em relação a tudo que não fosse artístico ou estético, e o artista transformou-se em uma categoria social distinta que buscava libertar-se a todo custo da tradição artística pré-moderna.

O que se pretende assinalar, em diálogo com tais definições, é a constatação de que a afirmação da autonomia da arte e do artista, mesmo pressupondo, respectivamente, a irredutibilidade às referências extra-estéticas e a inovação das linguagens e das formas artísticas, não excluiu do âmbito da arte as distinções hierárquicas e o confronto entre diferentes pressupostos filosóficos fundamentados em diferentes experiências espaço-temporais.

Os enquadramentos da história da arte ocidental, neste caso, podem ser visto como a permanência e a consolidação de uma perspectiva espaço-temporal em que as localizações hierárquicas dos diferentes acontecimentos artísticos, dos artistas e das suas respectivas criações, mantiveram-se vinculadas as hierarquias de outros setores socioculturais e, consequentemente, dos demais campos do conhecimento. Daí, a possibilidade de afirmar que a doutrina modernista manifesta-se, não apenas nas artes, mas, em toda a cultura ocidental, como um modelo universal de civilização.

Estas localizações, por sua vez, são tributárias de uma noção de "pureza", resultante da apropriação de fundamentos estéticos que pregavam "o uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina" (GREENBERG, 2001, p. 102). Paradoxalmente, a tentativa de entrincheirar a arte dentro dos seus próprios limites foi o principal pressuposto moderno que possibilitou, posteriormente, que a doutrina da arte pela arte fosse subvertida definitivamente.

O apego às noções de continuidade de uma essência evolutiva através de sua história e de especificidade entre os meios e linguagens artísticas, constitui o principal entrave da "arte pela arte", impedindo a sua identificação e o seu reconhecimento como algo heteróclito. As definições de "dentro pra fora", através de noções como autenticidade e originalidade, deixaram de fora o sujeito da percepção, tornando-se limitadas para lidar com propostas nas quais o questionamento da natureza constituía a própria inovação da linguagem e das formas, buscando referências e provocando efeitos para além do universo da arte.

No momento em que as localizações modernas foram questionadas, ampliaram-se as possibilidade de elaboração criativa enfocando justamente aquilo e aqueles que haviam sido deixados de fora dos enquadramentos, principalmente através de abordagens que deslocaram o fluxo estabelecido entre o "centro" e as "margens". Uma espécie de "articulação intercultural" traduzida em novas formas de

produção, divulgação, circulação e consumo artístico, que evidenciou o peso das "identidades" nos debates culturais, tanto no âmbito da teoria como no campo da ação social.

Nesta articulação "o foco das contaminações textuais" sobrepôs-se à busca de "pureza formal" (FOSTER, 1996, p. 178), mas, isso não significa que o fato artístico tornou-se totalmente dependente do fato social. Pelo contrário, consistiu em uma imbricação entre ambos que tornou possível problematizar os vínculos excludentes que a civilização ocidental moderna armou com as tradições e as manifestações não-ocidentais assim como perceber as contradições e as limitações do repertório teórico-crítico fundamentado na doutrina modernista da arte pela arte.

No Brasil, por exemplo, as possibilidades de definição de uma arte negra não prescindem da definição do que é "ser negro" neste país e, esta questão, por si só já é bastante problemática. Desde o momento em que a definição da "brasilidade" tornou uma questão de vida ou morte para a nação, aos negros e às suas imagens, ou não foram reservados lugares ou foram reservados lugares questionáveis, mesmo no caso do reconhecimento das suas contribuições para a formação do "brasileiro" com um ser "sincrético". A miscigenação expõe a noção de "aculturação harmônica" entre "universos simbólicos" (ORTIZ, 2006, p. 95), porém dissimulando-a enquanto resultado de um processo de "supressão forçada da diferença cultural" (HALL, 2005, p. 59).

Cabe ressaltar que, entre o período pós-abolição até meados da década de 1940, o negro brasileiro conviveu com um intenso processo de perseguição institucionalizada contra suas memórias e sua visualidade, determinante para relegar a um plano secundário da cultura nacional as manifestações da sua "cultura material" (LODY, 2003, p. 24-26). Desafio atualizado por uma visão que não deixa de reconhecer estas manifestações, desde que definidas como um produto da cultura popular brasileira.

Em relação a tal reconhecimento, Raul Lody (2003. p. 24-26) constatou que hoje não faltam estudos e pesquisas que versam sobre o imaginário afro-brasileiro, mas, "algumas áreas permanecem carentes, como a de estudos de matérias-primas, tecnologias, destinação cultural e situações sociais de uso e de representação".

Além disso, ainda de acordo com Lody (2003, p. 24), na maioria dos trabalhos existentes, prevalece o enfoque de questões referentes ao "universo religioso" ou,

na melhor das hipóteses, se não for abordada através da “exuberância do sagrado”, a cultura material afro-brasileira continua sendo vista predominantemente como exótica ou primitiva.

Nesse sentido, as imagens fotográficas de autoria do fotógrafo negro Eustáquio Neves fornecem uma possibilidade de contraposição a tal visão. Trata-se de imagens elaboradas por um dos expoentes mais significativos da fotografia contemporânea, cuja importância ultrapassa a questão do reconhecimento e da valorização das suas contribuições para a cultura visual brasileira e internacional.

Embora não se defina como um militante político, no sentido tradicional do termo, suas imagens vislumbram, pelas vias do “artístico”, a possibilidade de driblar os desafios impostos pelo enquadramento da arte negra brasileira nos limites da folclorização. Nem por isso suas imagens, mesmo resguardando suas especificidades, prescindem daqueles fundamentos a partir dos quais os diversos movimentos negros procuram estruturar suas ações, entre os quais se destacam a ancestralidade, a identidade e a resistência.

São princípios que atravessam, de diversas maneiras, as mais variadas manifestações artísticas, religiosas e políticas e, justamente por não estarem assentadas em configurações fixas e definitivas, apresentam-se como as dimensões que permitem materializar os processos de ressignificação cultural do negro no âmbito da sociedade brasileira.

O que está explícito nas imagens de Neves é a possibilidade de jogar com o caráter ambíguo das representações. Estes princípios, por exemplo, podem assumir diferentes configurações, dependendo do lugar da enunciação e da origem sociocultural daqueles que os utilizam. A diferença, no caso deste estudo, é buscada no entendimento da maneira como tais referências são utilizadas pelo negro brasileiro em seus próprios termos, na maneira como versa sobre si mesmo e sobre questões referentes ao grupo social com o qual se identifica, ou seja, trata-se de imagens do negro pelo negro, próprias e apropriadas.

Mesmo se fosse o caso de concordar que nós, brasileiros, somos resultado da interconexão “harmoniosa” entre matrizes culturais, sociais e históricas distintas, a necessidade de estudos sistemáticos sobre as relações entre tais vertentes, já seria relevante, considerando-os como uma maneira de nos conhecermos melhor e de ampliar os conhecimentos a respeito desta interlocução cultural.

Por outro lado, ressalta-se que toda a economia, a demografia, a religiosidade, a arte e a linguagem brasileiras estão referenciadas, de maneira significativa, em uma matriz cultural “negra”, cuja presença se faz sentir de modo contundente nas mais variadas situações cotidianas, mas, que demandam estudos mais sistemáticos, sobretudo no momento atual, em que a temática da diversidade cultural se destaca no âmbito acadêmico, em quase todos os campos do conhecimento e da atuação humana.

5. REFERÊNCIAS

ABRIL CULTURAL. Fotografia: manual completo de arte e técnica. São Paulo: Editora Abril, 1980.

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUMONT, Jacques. A imagem. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1995.

ARCHER, Michel. Arte contemporânea: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Daniel. Artes Visuais: Panorâmica de uma trajetória in: O TEMPO. Matéria de capa do caderno Magazine, publicada em Belo Horizonte no dia 18 de dezembro de 2010.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1980.

BEAUX ARTS MAGAZINE. Le grand Louvre: le palais, les collections, les nouveaux espaces. Paris: Beaux Arts S.A., 1997.

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

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos viajantes. São Paulo; Metalivros; Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica in Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim in: Obras escolhidas: Volume II. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Hommi. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

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

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração in: PARENTE, André (org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Tradução de Rogério Luz et alii. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

DAMIÃO, Carla Milani. Sobre o declínio da “sinceridade”: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

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.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Anatomia do fragmento in: Eustáquio Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. FACOM, n. 16, USP, São Paulo, 2006.

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

FOSTER, Hal. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Ed. Paulista, 1996.

FREITAS, Ricardo Oliveira de. Da margem ao centro: comunicação e arte frente às questões de produção e recepção em produtos audiovisuais periféricos in: Mídia alter{n}ativa: estratégias e desafios para a comunicação hegemônica. Ilhéus, BA: Editus, 2009.

GOMBRICH, Ernst H. A história da arte. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista in: FERREIRA, Glória e Cecília Cotrim (orgs.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

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

HOCKNEY, David. O conhecimento secreto – redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

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.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia in: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60 e 70. Jorge Zahar Editora, Rio de Janeiro, 2006.

LAWAL, Babatunde. A arte pela vida: a vida pela arte. In: Afro-Ásia, n.14, CEAO/UFBA, Salvador 1983.

LE GOFF, Jacques. Memória in: História e memória. Tradução Bernardo Leitão et.al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LODY, Raul. Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MACHADO, Arlindo. O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MATESCO, Viviane. Corpo, imagem e representação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O Brasil e a confecção do “branco virtual” in: O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Summus, 2003.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. Advento de uma civilização in: Mundialização e Cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença in: Significado nas artes visuais; tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991.

PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. Rio de Janeiro, RJ: FENAME, 1982.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas in: BAUER, M. e GASKELL,G. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Trad. de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Editora Vozes. 2003.Petrópolis: Vozes, 2003.

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

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução Dora Rocha Flaksman in: ESTUDOS HISTÓRICOS, Rio de Janeiro, vol. 2, n° 3, 1989.

REIS, Sérgio Rodrigo. Eustáquio Neves: Exposição panorâmica. Catálogo da Mostra. Museu de Arte da Pampulha, 2011.

RIPA, Cesare. Iconologia. Veneza, Presso Cristoforo Tomasini, 1645.

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

RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro: Globo: Fundação do Cinema Brasileiro – MINC, 1988.

SAID, Edward. Cultura e Imperialismo in: 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.