

# Fotografia e arquivo: Outras leituras da História

Caroline Vieira Sant'Anna<sup>1</sup>

**Resumo:** Nos anos de 1960, artistas usaram estratégias documentais, rompendo os limites entre documentação e ficção, produzindo trabalhos que oferecem uma (re)escrita da história a partir das lacunas deixadas pelos documentos. É nesta acepção que investigamos o processo artístico de Eustáquio Neves à luz dos textos de Ana Pato, (2012) e Achille Mbembe (2018).

**Palavras-chave:** fotografia; arte; ficção; arquivo;

## Photography and Archive: Other Readings in History

**Abstract:** In the 1960s, artists used documentary strategies, breaking the boundaries between documentation and fiction, producing works that offer a (re)writing of history from the gaps left by documents. It is in this sense that we investigate the artistic process of Eustáquio Neves in the light of texts by Ana Pato, (2012) and Achille Mbembe (2018).

**Keywords:** *photography; art; fiction; archive.*

---

<sup>1</sup> Caroline Vieira Sant'Anna é Jornalista e pesquisadora da arte e da comunicação. Doutora em História e Teoria da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFBA. Participante do grupo de pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS/UFBA). Email: [carolvieira74@gmail.com](mailto:carolvieira74@gmail.com). ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9314-8706>. LATTES ID: <http://lattes.cnpq.br/9552803176412476>.

## Introdução

As linguagens artísticas pautada pelos processos documentais, como a fotografia e posteriormente o cinema, fizeram (fazem) uso, ao longo de sua história, de recursos etnográficos como a observação participante, entrevistas e pesquisa em arquivos, não só com vistas a tornar público um pensamento de uma época, como possibilitar uma reescrita a partir das lacunas e brechas deixadas pela história. Nesse fluxo, a arte contemporânea articulada aos dispositivos provenientes da mídia massiva tem se aberto para as demandas do presente, possibilitando o aparecimento de novos atores, de outros discursos, intervindo em velhos e novos circuitos artísticos, a partir de novos formatos e materialidades expandidas que articulam e convergem linguagens.

Com o fim das grandes narrativas e uma preocupação com as micronarrativas, a arte vai deixando de lado a pureza dos meios para se abrir ao outro, à alteridade. Sobre essa questão, Rouillé assevera que

[...] Desaba a hegemonia do “ou” exclusivo e unívoco, em prol da postura do “e”, mais tolerante, mais receptiva ao outro, ao diferente. É exatamente a remoção da trava modernista que permite aos artistas abrir o cenário cultural e artístico para os excluídos do modernismo: as mulheres, a classe operária, as minorias sexuais e raciais oprimidas etc. É o que flexibiliza e mesmo, às vezes, inverte a oposição estrita, tipicamente modernista, entre a ‘grande arte’ e a ‘arte popular’, em particular entre a pintura e as imagens tecnológicas como a fotografia e o vídeo. Após muitas décadas de abstração, depois dos movimentos minimalista e conceitual, a arte reata explicitamente com o mundo (ROUILLÉ, 2009, p. 355)

Pensadores da cultura como o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) e a pesquisadora e curadora brasileira Ana Pato (2012) têm se debruçado sobre projetos artísticos que operam com essas abordagens. Eles acreditam que a investigação sobre os arquivos públicos e históricos têm servido como metodologia para uma revisão de situações traumáticas, a exemplo da escravidão, dos períodos ditatoriais ou das diversas violências de Estado que estamos submetidos diariamente.

É neste sentido que podemos dizer que são muitas as formas de atuação assumidas pelos artistas nos arquivos. Há os que revisitam arquivos públicos se apropriando de seus documentos e informações; os que criam arquivos fictícios, e os que problematizam a questão do arquivamento, entre outras modalidades.

Ana Pato (2012) reafirma que a lógica de trabalho com os arquivos surge da ideia de apropriação e citação, presente na atmosfera da produção artística entre as décadas de 1960 e 1970. Partindo do conceito de diagrama, postulado por Michel Foucault, ela define o arquivo como “[...] o conjunto dos vestígios de uma cultura, a serem analisados, no presente, pelo olhar desmistificador do ‘arquivista’” (PATO, 2012, p. 41). Ou seja, interessa a esse grupo de artistas instaurar uma lógica historiográfica, com o intuito de lançar luz sobre fatos históricos, assim como produzir novas escrituras, leituras, articulações a partir dos documentos encontrados. Entre os artistas brasileiros que transitam nesta vertente estão: Rosana Paulino, Gê Viana, Aline Mota, Eustáquio Neves, entre outros.

A atividade do artista-arquivista-documentarista passa a ocupar lugar importante, uma vez que muitos dos arquivos públicos encontram-se em estado de abandono, atraídos por uma “política de esquecimento”, como define Ana Pato, citando Jean-Louis Deotté (1994). O descaso se deve, na leitura feita pela pesquisadora, a uma tentativa de apagamento para que não haja um confronto entre dados do passado e do presente. “[...] Se, por um lado, cabe a instituição preservar seus arquivos, por outro, o arquivo contém em si a própria ameaça à sua existência, pois garante a possibilidade de reconhecimento de uma dívida”. (PATO, 2012, p. 20).

### **A montagem como artifício discursivo e poético**

Tanto a fotografia quanto o cinema, em virtude da natureza de suas linguagens, nasceram sob forte vínculo documental. Um dos primeiros daguerreótipos que marcam a história da fotografia como testemunha de fatos históricos traz a imagem de um incêndio em uma fábrica na Alemanha, em 1842. Embora apresentasse a imagem com pouca nitidez, em função do precário modo de fixação, a fotografia trazia consigo o feito de colocar o espectador na cena. Nesse momento, passagem do século XIX até meados do século XX, a fotografia respondeu à função de ser apenas uma ferramenta e, como tal, tinha como tarefa servir; se prestar à documentação de uma sociedade em processo de modernização.

Assim como a fotografia, o cinema também assumiu esse papel. A primeira documentação de uma imagem em movimento foi realizada pelos irmãos Lumière ao capturar a saída dos trabalhadores em direção ao trem,

em 1895. As imagens, segundo considera Bill Nichols (2012, p.117), “embora, tenham apenas um plano e durem apenas poucos minutos, parecem oferecer uma janela para o mundo histórico”. As duas situações – a chegada dos trabalhadores à estação ferroviária e o incêndio na fábrica – fornecem dados sobre acontecimentos, fatos capturados sem adornos, nem montagens, de forma direta, com o claro objetivo de reproduzir fielmente a aparência.

Para André Rouillé, esse caráter de verdade estava associado à uma crença nos enunciados do que numa capacidade fidedigna do processo, uma vez que o próprio Rouillé inclui, pela própria natureza da operação, um ponto de vista.

Da metade do século XIX aos dias que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, o valor documental da fotografia, a crença em sua exatidão e em sua verdade, vai estabelecer-se nos mecanismos, nas práticas e nas formas da “fotografia documento”. Mas tal crença moderna se situa igualmente na junção de numerosos enunciados que vieram alimentar a ficção, muito útil, do verdadeiro fotográfico. (ROUILLÉ, 2009, p. 65)

A mudança nesse paradigma se dá com o movimento dadaísta e as experimentações com as fotomontagens. Conforme atesta Rouillé, “[...] os artistas László Moholy-Nagy e Raoul Hausmann, bem como o historiador de arte Franz Roh, nos anos 1920, consideram a fotomontagem como uma forma importante de realismo moderno” (ROUILLÉ, 2009, p. 327). As imagens construídas indicavam o forte interesse dos artistas com a experiência da montagem, iniciada pelo cinema. Na época, diretores, como o soviético Dziga Vertov (1896-1954), estavam se opondo aos filmes roteirizados, com a presença de atores, para ir ao encontro de uma produção poética em diálogo com as vanguardas artísticas do século XX. Essas experimentações chamaram a atenção e o interesse dos artistas para os meios mecânicos, sendo comum vermos, nesse período, filmes feitos por cineastas, documentaristas e, também, por artistas. Marcel Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976) estão entre aqueles que se aventuraram nas experiências cinematográficas.

Uma característica comum a essas produções era a ausência de uma narrativa linear e o uso da montagem e da trilha sonora como elementos centrais do discurso. As imagens coladas “aleatoriamente” afastavam a aura de ver-

dade, remetendo ao teor ficcional que essas obras tiveram desde a realização de *Nanook, o esquimó*<sup>1</sup>, considerado o primeiro filme documental.

A junção de documentação e encenação colocou em xeque a objetividade e a autenticidade da imagem científica para fazer surgir a voz do documentarista. O filme foi considerado, por muitos críticos, como uma “verdade” reencenada, visto que a obra ficou dividida entre a linguagem do cinema, o registro informativo e as tradições do teatro filmado, um hibridismo impensável até o momento.

Com esta sequência reencenada, Flaherty levantou a questão de que há uma ficção/invenção na documentação, em função do olhar e da criação daquele que dirige, questionando o valor de verdade e retomando a ideia de que a legitimidade do discurso não está, propriamente, conforme esclarece Nichols, “na [...] transmissão de uma impressão de realidade e, portanto, de autenticidade, [ao contrário], corresponde mais às prioridades da retórica do que às exigências da ciência” (NICHOLS, 2012, p. 120).

A junção de documentação e encenação colocou em xeque a objetividade e a autenticidade da imagem científica para fazer surgir a voz do documentarista. O filme foi considerado, por muitos críticos, como uma “verdade” reencenada, visto que a obra ficou dividida entre a linguagem do cinema, o registro informativo e as tradições do teatro filmado, um hibridismo impensável até o momento.

Recentemente foi a vez da cineasta e teórica da fotografia Ariella Azolay (2008) corroborar com tal discussão ao pensar sobre a contribuição da fotografia como um corpo político capaz de narrar momentos marcantes da história do mundo, especialmente, quando da sua descoberta a serviço do imperialismo colonial. No texto publicado pela revista ZUM, a autora nos convida a pensar sobre o advento da imagem fotográfica a partir do século XV. Nesse esforço ela explica o quanto as imagens pensadas sobre o viés dos seus promotores foram capazes de canonizar uma “[...] história

1 Realizado em 1922, o filme de Robert Flaherty (1884-1951) foi rodado duas vezes, em função do incêndio que condenou parte da filmagem. Dessa filmagem, ele traz dois momentos — a documentação feita em 1913, no Alasca; e a refilmagem em 1920, quando Flaherty dirige a sequência da caça às morsas feita por um grupo de não-atores.

*oficial europeia moderna [como recurso] instrumental ao exercício da violência contra os outros” (ZOULAY, 2019).*

Indagamos: de que maneira, a relação entre a modernidade ocidental e o colonialismo foi alimentada, também, pelas imagens, especialmente com a emergência da fotografia, colaborando para uma história oficial, que colocou na subalternidade o corpo negro? Esta pergunta aparece no trabalho quase como uma digressão, mas é necessário um giro a este passado, para compreender o estatuto técnico atual e a emergência de uma outra sensibilidade. O que mudou nesses mais de cento e cinquenta anos, quando os artistas pretos, pretas e pretes deixaram de ser objetos de pesquisa para estarem à frente das próprias narrativas?

Se a imagem é comunicação, ela é, portanto, também um saber. Como meio de comunicação, podemos dizer que imagem colaborou para emoldurar a nascente modernidade. As pinturas e os desenhos feitos pelos viajantes foram importante recurso para a documentação dos modos de vida nas Américas, circulando e apresentando as relações sociais e de subordinação impostas entre os colonizadores e os povos autóctones. Mais tarde, com a invenção da fotografia, essas imagens serviram à documentação do surgimento da burguesia, como nova classe social, e de uma paisagem urbana. Em outras palavras, o que essas imagens revelavam eram relações de poder e identidade construídas a partir de relações hierárquicas e eurocêntricas, oferecendo também àqueles que as viam signos que indicavam o apagamento dessas culturas consideradas subalternas.

Susana de Castro ao tratar da perspectiva decolonial lança luz para compreendermos o papel das imagens nesta construção da colonialidade do poder, saber, ser. Em outras palavras, [...] o racismo das sociedades contemporâneas não é biológico, mas sim, epistêmico, sua raiz está no poder de quem controla a produção de conhecimento, o poder de classificar e hierarquizar os seres humanos a partir de um ideal supostamente neutro da humanidade”. É neste sentido que o arquivo entra tanto como um espaço de restauração do poder colonial, considerando os documentos históricos, quanto os usos dos arquivos pelos artistas, nesse processo de reconstrução e fabulação desse passado, podem ser vistos como uma rescrita desta mesma memória.

## A fotografia flerta com a Arte

O ponto de virada da arte moderna para a arte contemporânea, conforme designou Arthur Danto, se deu em 1964, quando o artista novo iorquino Andy Warhol (1928-1987) expôs na galeria de *Leo Castelli* uma série de caixas de madeiras pintadas, emulando a marca de sabão *Brilho Box*, organizadas como se estivessem expostas nas prateleiras dos supermercados. “[...] Aceitei-as prontamente como arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram” (DANTO, 1981, p. 16). A dúvida se impôs como um problema filosófico a ser esclarecido.

Essa ruptura, lida por alguns críticos como uma passagem para uma arte pós-moderna, defendia que o modernismo excluía tudo que a especificidade do seu meio não reconhecia como tal. Enquanto o pós-modernismo aceitava tudo à sua volta. Na época da publicação do livro *A condição Pós-Moderna*, o modernismo foi descrito por Steven Connor como um movimento que “[...] destacava a integridade do estilo do artista; o pós-modernismo, ao encorajar a multiplicidade de estilo e de método, derruba essa norma”. (CONNOR, 1989, p.76).

O artista pós-moderno negava a superioridade de um estilo em relação ao outro que o sucederia, rompendo com a premissa da constante renovação/negação dos estilos propostos pela arte moderna, encerrando uma cronologia histórica, ao passo que colocava fim na separação entre objeto artístico e objeto de uso cotidiano. A verdade era que não existia mais um parâmetro sólido para classificar a arte — tudo poderia ser arte.

Dessa forma, os suportes mecânicos usados no passado como vetores para arte, ou seja, suportes para representações da própria arte, passam a ser o próprio material da arte. É importante notar que esses dispositivos outrora responsáveis pela documentação retornam no presente como materiais de criação e, pela própria característica processual da arte contemporânea e junção da relação da arte com a vida, fazem emergir as abordagens documentais como procedimentos para um pensamento na arte.

Assim, é comum vermos artistas envolvidos em experiências etnográficas ou mergulhados em arquivos públicos, em documentos históricos para reconectar passado e presente, reencenar fatos, reinscrever a história e, com isso, acabam por misturar categorias que foram, por muito tempo,

separadas pela história da arte como os meios mecânicos dos meios artesanais e a documentação da criação.

Para o crítico e historiador da arte Hall Foster, a virada etnográfica e a sua absorção pela arte contemporânea são motivadas pelos “[...] desdobramentos no interior da genealogia minimalista da arte nos últimos 35 anos” (FOSTER, 2014, p. 172), a qual primeiro experimentou uma mudança nos materiais e, depois, uma transformação nas condições espaciais da percepção — propondo uma revisão tanto dos espaços expositivos, portanto, da *instituição arte*, quanto à participação do espectador, sendo este compreendido como um sujeito social marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual).

A arte passou, segundo Foster, “[...] para o campo ampliado da cultura, que supostamente é do domínio da antropologia” (FOSTER, 2014, p. 174). Nesse cruzamento entre o campo artístico e o campo documental é que surge a figura do artista-documentarista.

A pesquisadora e curadora Priscila Arantes (2014) afirma que é impossível negar que o contemporâneo tenha sido arrebatado por uma compulsão de pesquisas que giram em torno do arquivo. Pergunta-se: por que o arquivo volta a ter destaque nas práticas artísticas atuais?

É sabido que tais procedimentos já se faziam presentes nos trabalhos conceituais na década de 1960/1970, questionando o próprio sistema de arte, os modos de exibição, os procedimentos utilizados (meios de produção e reprodução) e o modo como a crítica da arte era realizada. Contudo, nota-se que o arquivo retorna no presente como ferida histórica, não mais como crítica ao sistema, e sim aos usos que esse sistema faz da História da arte e da História social.

Partindo desta breve contextualização, iremos agora nos debruçar sobre o trabalho do fotógrafo Eustáquio Neves, cujo processo reside em se apropriar de imagens, documentos, dispositivos de arquivos oficiais para questionar os objetos e documentos que constituíram a história do negro no Brasil no período escravista, lançando luz sobre frestas apagadas e silenciadas dessa mesma história. Escolhemos trabalhos que lidam com a ideia de apropriação e reencenação por entender que o conceito de História é, pela própria natureza, um campo permeado pela invenção e pela ficção.



## É possível (re)escrever a História?

Nascido em Contagem, interior de Minas Gerais, Eustáquio Neves é reconhecido pelo trabalho que desenvolve em torno da memória afrobrasileira, usando o corpo como principal matéria discursiva, fazendo emergir um trabalho artesanal. A imagem nunca está pronta depois que o disparador termina de executar a sua simples tarefa. O trabalho acontece depois dentro do laboratório, é lá que Neves dá voz ao seu imaginário, realizando suas colagens, sobreposições, justaposições, montagens, intervindo com riscos, pinturas, textos de jornais e materiais diversos para, enfim, refotografar esse percurso que tem relação direta com as suas memórias. É assim que nós imaginamos a sua construção fotográfica, como um quebra-cabeças que no decorrer das inúmeras operações a que é submetida vai ganhando forma e discurso, através de uma pluralidade de imagens que fazem alusão a citações históricas. Uma forma que fornece vida a um discurso. Discurso esse que se mostra coerente em toda a sua obra e que fala do passado escravista brasileiro e de suas consequências ainda presentes na contemporaneidade.

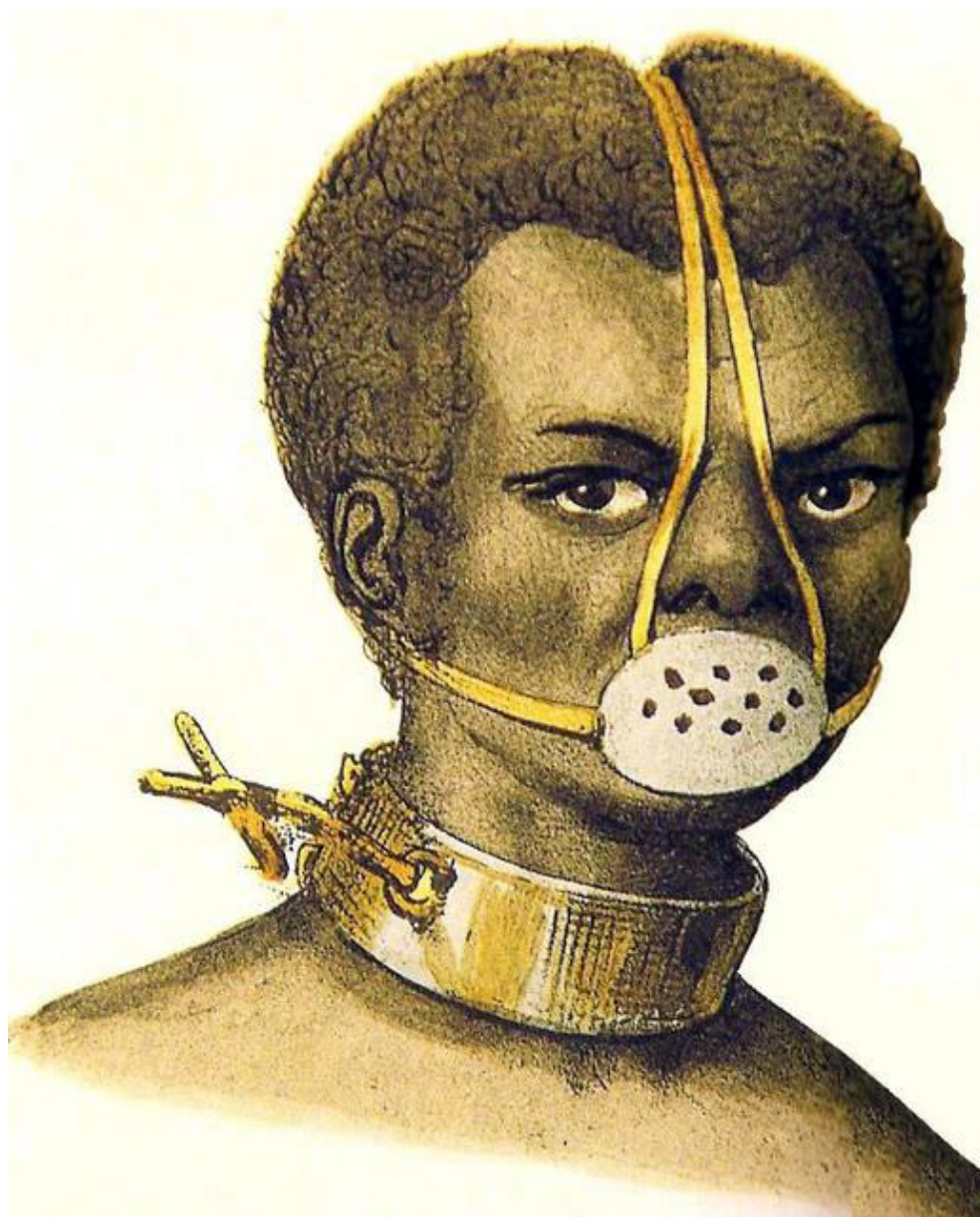
A produção do fotógrafo tem início com a série *Caos Urbanos*, na qual o artista apresenta uma releitura da paisagem de Contagem. Ao contrário do que possa parecer, ao explorar o lado plástico das imagens, Neves traz submerso uma tensão social que ele conhece bem, uma vez que escolheu para realizar o seu processo artístico o seu lugar de passagem, a região industrial de Minas Gerais. Ele diz:

de onde eu fiz essas fotografias era o lugar dos excluídos, entrava nos lugares caóticos e fotografa a cidade [a partir daquela perspectiva]. Como aquelas pessoas viam a cidade. Estava falando do lugar [habitado pelas] pessoas da periferia (NEVES, apud SANT'ANNA, Caroline, 2005, p.87)

Essa série lhe rendeu uma exposição individual no palácio das Artes, durante o festival de Inverno de Belo Horizonte, 1992, com a curadoria de Beatriz Dantas. Cada cópia levou pelo menos 8 horas para ser feita e foi composta de 10 a 12 negativos sobrepostos artesanalmente.

Em 1994, quando ganhou o VII Prêmio *Marc Ferrez* de Fotografia, Neves decidiu renunciar ao trabalho comercial para dedicar-se, somente, ao trabalho autoral. Assim, começou uma sequência de novas séries que permitiu ao artista apropriar-se de vários recursos criativos e aprofundar sua pesquisa com processos e materiais alternativos. É nesse sentido que podemos falar

**Figura 1**  
 Litogravura Castigo  
 de Escravo. Etienne  
 Arago, 1839.



de uma fotografia que se constitui a partir de uma perspectiva periférica e que, a despeito do seu rebuscamento estético, evidenciado nas cuidadosas montagens, colagens, contrastes entre os claros e os escuros da imagem, reconhece um autor que escolhe um caminho de apurada sensibilidade, para insurgir-se contra os modelos de representação que tipificam as pessoas pretas. Seus códigos apontam para uma flutuação dos significados, criando um jogo contradiscursivo, a partir das tessituras das sobreposições.

Em *Máscaras de Punição* (2002-2003), por exemplo, o fotógrafo recorre ao álbum de família para a produção desta série que é também trabalhada

sobre a imagem de sua mãe quando jovem. Em uma delas, o retrato surge com a sobreposição de uma outra imagem, a máscara de punição usada para torturar e silenciar os escravizados durante o período da escravidão no Brasil. A imagem é uma citação à uma outra imagem produzida por Jacques Etienne Arago e N. Maurin denominada *Castigo de Escravos* realizada em 1839 e pertencente ao Museu Afro Brasil. Nesta litografia está gravada a imagem de uma mulher que é silenciada via este instrumento de tortura, negando a ela qualquer vestígio de humanidade. Na fotografia produzida por Eustáquio Neves, a máscara aparece como sombra, como uma presença que não pode ser esquecida, numa referência clara a sua ancestralidade.



**Figura 2**  
Série fotográfica  
Máscara de Punição.  
Eustáquio Neves,  
2002-2003.

A escolha pelo gênero do retrato pode ser lida como uma outra citação histórica, tendo em vista o importante papel que a fotografia oitocentista assumiu para a construção de uma imagem de um Brasil adequado ao projeto de modernização imperial. Segundo Ana Maria Mauad (2006), a segunda metade do século XIX é marcada por uma demanda social de imagens, onde o retrato e a pose representaram o seu maior símbolo. Nesta acepção, podemos considerar que o retrato funcionou neste período como um elemento definidor da própria concepção de identidade.

A pesquisadora Annateresa Fabris corrobora com a reflexão quando argumenta que “o retrato fotográfico oitocentista aponta para essa construção, ao fazer da pose o elemento definidor não apenas de uma estética, mas da própria concepção de identidade” (2004, p. 58). Dessa forma, Eustáquio Neves faz uso do retrato como forma de (re)escrita do seu corpo, e ao fazê-lo ele recorre à documentos e objetos históricos como um meio de criar um questionamento sobre este passado e as imposições dele sobre o presente de muitos sujeitos pretos.

Em outra série intitulada de *Boa Aparência* (2005), o fotógrafo cria uma assemblagem a partir de recortes de jornais do século XIX, os quais traziam, à época, anúncios que exigiam a recomendação de uma “boa aparência” para o trabalho na Casa-grande.

Em uma das imagens produzidas pelo fotógrafo que por ora analisamos, vemos a informação “dentes da frente”. A inscrição é uma remissão às antigas publicações feitas em periódicos do século XIX, quando era aplicado um critério de seleção para a compra de escravos. Sobre esses anúncios Gilberto Freyre descreveu: “vês através dos velhos anúncios de 1825,



**Figura 3**  
Série fotográfica Boa Aparência. Eustáquio Neves, 2005.

1830, 35, 40, 50 a definida preferência pelos negros e negras altas e de formas atraentes — ‘bonitas de cara e de corpo’ — e ‘com todos os dentes da frente’ (FREYRE, 2005, p. 396).

Ao rasurar o retrato em sua forma e intervir sucessivamente sobre a imagem, o artista desconstrói esse signo de identificação, estabelecendo novas conexões a partir da inscrição de textos e outros materiais. Neves usa imagens de arquivo como uma forma de questionar o presente e as, ainda frequentes, manifestações de racismo. Neste sentido, o *contrarretrato* de Eustáquio Neves pode ser lido à luz do conceito de estereótipo como sutura que nos é trazido por Homi Bhabha, como algo que sempre pode ser perturbado pela sua rerepresentação ou construção (BHABHA, 1998; p. 125). Entender o contradiscurso de Neves é, desse modo, refazer o caminho reflexivo aqui desenvolvido por Bhabha, pois, ao falar sobre a discriminação, o fotógrafo não o faz assumindo a postura que é reconhecida pela fixidez do discurso do estereótipo, mas, pela rasura que esse discurso rerepresenta.

É possível notar uma preocupação e uma artesanaria inquietante no processo artístico de Neves em torno da corporeidade preta. Em suas fotomontagens há uma notória demonstração em tratar as suas reflexões em torno dos resquícios coloniais por meio de uma performance corporal. “O corpo como tela de representação”, tal como descrito por Stuart Hall. Assim, as formas como o corpo é apropriado, articulado e retrabalhado por Neves o coloca como um significante cultural, uma materialidade corpórea que percorre um passado escravista e ao refazer esse caminho torna-se capaz de ressignificar histórias, na medida em que, problematiza intrinsecamente as questões étnico-raciais, compartilhando experiências que por fim, sejam capazes de construir um novo olhar sobre a identidade.

Seguindo o fluxo do pensamento de Mbembe, o filósofo argumenta sobre a necessidade e os esforços de fundar um arquivo, tendo em vista a necessidade da produção de novos imaginários e a discussão em torno dos imaginários existentes acerca do corpo preto. Sobre isto, ele reflete:

[...] acreditamos que a instauração de um arquivo é indispensável para restituir os negros à sua história, mas é uma tarefa extraordinariamente complicada. Com efeito, nem tudo o que os negros viveram como história necessariamente deixou vestígios; e, nos lugares onde foram produzidos, nem todos os vestígios foram preservados. Assim, como é que, na ausência de vestígios de fontes dos fatos históricos, se escreve a história? (MBEMBE, 2020, p.63)

Ao fazer esta passagem, o que Mbembe reivindica é reconstruir um arquivo, tendo em vista que parte desta história oral e corporal foi perdida. Desse modo não ficaremos reféns das construções históricas realizadas pelo ocidente, território político responsável pelo comércio triangular a partir de 1492, e culpado pela migração forçada de africanos vindos de África, Caribe e Américas. Dito de outra maneira, Achille nos convoca a repensar o corpo preto e suas imagens como sendo essa “[...] força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultâneas” (MBEMBE, 2020, p. 21).

Essa observação pode ser comprovada na série *Boa Aparência* (2005). Nela, o corpo surge como recurso de criação e a voz do sujeito criador. Como se trata do corpo do próprio Eustáquio, inferimos que há uma tensão na imagem, evidenciada pela partilha de uma experiência que é, antes de tudo, pessoal. Assim, a leitura transita a partir da experiência do

fotógrafo, que ao usar o seu corpo como instrumento faz alusão a sua ascendência apontando para os percalços que existiram no seu caminho. A sua experiência pessoal transcrita para a imagem a enriquece. O seu contradiscurso articula e evoca, também, uma memória do passado brasileiro descrito pelos signos que marcaram a época como o *navio negreiro* e a figura do *crioulo fugido*, provocando, desse modo, uma desorganização da ordem simbólica instituída e que tem no exercício do preconceito e do racismo os elementos que negaram a cidadania a certos indivíduos, principalmente quando se trata do mercado de trabalho, com seus anúncios que exigem uma aparência ocidentalizada.

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

*Outros Navios Negreiros* (1999) é o título de outra série de Eustáquio Neves que se debruça sobre o passado escravista brasileiro para criar alegorias que compõem o seu contradiscurso, e que aborda outros sistemas opressores, sistema esse que, tais como os navios, são desumanos e agregam, em geral, negros e pobres. A lembrança do navio negreiro apresenta-se nessas duas imagens ora, pela referência que faz aos diagramas que serviam como indicativos do aproveitamento do espaço dentro dos navios, ora pela evocação de uma possível leitura sugerida pelo adesivo que indica uma ideia de importação/exportação, na qual diz: “aberto pela aduana do Brasil”, deixando evidente a sua referência ao tráfico de escravos e, a consequente escravidão vivenciada pelos negros na nossa história.

Finalizamos nossas análises, recorrendo a um dos seus últimos trabalhos produzido para a exposição *É tudo Nordeste* organizada dentro do programa da 3ª Bienal da Bahia (2014). Neves foi um dos convidados pela pesquisadora e curadora Ana Pato, a desenvolver uma pesquisa no Arquivo Público do Estado, como parte do processo de residência artística proposto pela equipe da Bienal. Os trabalhos seguiram as coordenadas da pesquisa desenvolvida por Pato, a qual se debruça acerca da relação entre arquivos oficiais e a arte contemporânea. É seguindo esta premissa que Eustáquio investigou a Coleção Estácio de Lima, que se encontrava no Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, como parte de uma

sala do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues.

Na época, a equipe da Bienal se deparou com fotografias, documentos e cerca de mais de 500 peças entre elas objetos do candomblé apreendidos pela polícia. A única informação que se tinha deste material eram os documentos da própria polícia e que respondia a história de repressão ao candomblé e seus rituais orais e corporais. Num processo inventivo, de fabulação e exercício de imaginação, Eustáquio Neves reconstruiu o que poderia ser os “verdadeiros documentos” destes objetos, visto que tudo foi perdido, dando uma outra leitura para esta mesma história, considerada “menor” por aqueles que a escreveram e a catalogaram.

### **Considerações finais**

Nesta leitura realizada a partir de parte da produção do artista mineiro Eustáquio Neves, percebemos o uso da fabulação em suas articulação com documentos históricos em apropriações marcadas por uma criticidade tanto com o passado quanto com o presente, apresentando um processo artístico que se apropria dos fatos para construir uma reencenação, abrindo-se, então, para outros mundos possíveis ou reflexões sobre as “ficções” históricas criadas pelos que tinham o poder de fundar os arquivos públicos.

É preciso lembrar que, tal como Jean-François Lyotard mencionou no livro *A Condição Pós-moderna*, o saber científico é outra espécie de discurso. Dito de outro modo, a ciência também é, pela própria condição de poder que ela encarna, permeada por ficções. Nesse sentido, é preciso que se faça o entendimento da palavra ficção não como algo que enuncia o engano ou a falsidade, mas como um gênero que mistura de maneira quase inevitável o empírico e o imaginado.

É neste sentido que podemos dizer que a abordagem documental pela fotografia, na cena da arte contemporânea, suscita menos a questão da verdade e mais a releitura, a montagem, a reinvenção de fatos escondidos que, a partir dos processos criativos, apontam para outras potencialidades de olhares sobre o tempo e a história, ao mesmo tempo que expande os territórios e as fronteiras da arte. Neste sentido, o arquivo é memória, mas também ruptura e reatualização da experiência. Olhar para este processo na contemporaneidade é tornar público um outro arquivo, não mais

aquele escrito pela história oficial, responsável por colocar sujeitos considerados subalternos em lugares fixos, onde violências foram alicerçadas numa perspectiva colonial, branca, eurocêntrica e patriarcal, mas discutir estes signos, a partir de uma fabulação, de uma ficção e de reinvenção destas existências.

### Referências

ANNE, Cauquelin. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ARANTES, Priscila. MEMÓRIAS DO FUTURO: a utilização de material de arquivo na arte contemporânea. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 214-223 | Jan./Jun, 2014.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, 2011.

DANTO, Arthur. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FOSTER, Hal. O retorno do real. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande e Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal, 50.ed. São Paulo: Global, p. 396, 2005.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista, Revista Studium, Capinas. Nº 15. Disponível em:

MBEMBE, Achille. A crítica da razão negra. São Paulo, N-1 Edições, 2018.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário; Tradução de Mônica Saddy



Martins. R.ed., Campinas, SP: Papyrus, 2012.

PATO, Ana. Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Domenique GonzalezFoerster/ Ana Pato. São Paulo: Edições Sesc SP: Associação Videobrasil, 2012.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea / André Rouillé: Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Edições Senac São Paulo, 2009.

SANT'ANNA, Caroline. A fotografia contemporânea no Brasil: uma leitura da identidade étnico racial brasileira em Eustáquio Neves. Salvador: UFBA, 2007.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

