

ENTRE A CORPOREIDADE E O ARQUIVO NA NARRATIVA FOTOGRÁFICA DE EUSTÁQUIO NEVES

Between corpority and the archive in the photographic narrative of Eustáquio Neves

Entre la corporeidad y el archivo en la narrativa fotográfica de Eustáquio Neves

Caroline Vieira Sant'Anna¹
Inés Martins²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i28.14686

Resumo: Neste artigo se analisa as séries Máscaras da Punição (2003-2004), Boa Aparência (2005) e Retrato Falado (2019) do artista e fotógrafo Eustáquio Neves enquanto reencenação e fabulação crítica (Hartman, 2022) sobre os apagamentos e silenciamentos impostos à população negra no Brasil à luz do pensamento de Martins (2021), Foucault (2008) e Derrida (2001) sobre o arquivo.

Palavras-chave: fotografia. Repertório. Arquivo. Resistência. fabulação.

Abstract: This article proposes to analyze the series Masks of Punishment (2003-2004), Good Looking (2005) and Sketch (2019) by the artist and photographer Eustáquio Neves as a reenactment and critical fabulation (Hartman, 2022) about erasures and silencing imposed on the black population in Brazil in the light of the thinking of Martins (2021), Foucault (2008) and Derrida (2001) on the archive.

Keywords: photography. Repertoire. Archive. Resistance. fabulation.

Resumen: Este artículo propone analizar las series Máscaras de Punción (2003-2004), Buena Apariencia (2005) y Retrato Hablado (2019) del artista y fotógrafo Eustáquio Neves como reencenación y fabulación crítica (Hartman, 2022) sobre las supresiones y silenciamentos impuestos a la población negra en Brasil a la luz del pensamiento de Martins (2021), Foucault (2008) y Derrida (2001) sobre el archivo.

Palabras-clave: fotografía. Repertorio. Archivo. Endurance. fabulación.

¹ Doutora, Universidade Federal da Bahia, Salvador –BA, Brasil. Carolvieira74@gmail.com | <https://0000-0001-9314-8706>

² Doutora, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona–Cat, Espanha. imartinsm@uoc.edu | <https://orcid.org/0000-0003-1805-654X>

Artigo submetido em: agosto/2023. Aprovado em: outubro/2023

Esferas, ano 13, vol. 3, nº 28, setembro-dezembro de 2023 | ISSN 2446-6190

Revista Esferas tem seu conteúdo sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Introdução

Nascido em Contagem, interior de Minas Gerais, Eustáquio Neves é reconhecido pelo trabalho que desenvolve em torno da memória afro-brasileira. O artista visual usa o corpo como dispositivo e elemento principal da sua narrativa, fazendo emergir um trabalho artesanal. Neste processo, a imagem nunca está pronta depois que o disparador executa a tarefa de fazer o clique, visto que o trabalho acontece no laboratório através da montagem com outras imagens. Nesse espaço reservado, Neves dá voz ao seu imaginário, realizando colagens, sobreposições, justaposições, intervindo com riscos, pinturas, textos de jornais e documentos retirados de arquivos oficiais para, enfim, “refotografar” esse percurso que tem relação direta com as suas memórias.

A produção fotográfica de Neves tem início com a série *Caos Urbanos* (1992), cujo tema central é uma releitura da paisagem de Contagem (MG). Esta 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, decidiu renunciar ao trabalho comercial para dedicar-se somente ao trabalho autoral. Assim, começa uma sequência de novas séries que permitiu ao artista apropriar-se de vários recursos para aprofundar sua pesquisa com processos e materiais alternativos. Nesse sentido, podemos falar 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, se 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 uma narrativa de resistência, a partir das tessituras das sobreposições.

É assim que imaginamos a sua narrativa fotográfica: um quebra-cabeças que, no decorrer das inúmeras operações a que é submetido, vai ganhando forma e discurso de resistência, a partir da pluralidade de imagens que fazem alusão às performances do eu e às citações a arquivos históricos. Uma forma que oferece vida a um discurso. Discurso esse que se mostra coerente em todo o seu trabalho, que fala do passado escravista brasileiro e de suas consequências ainda presentes na contemporaneidade.

Embora na atualidade desfrute de reconhecimento nacional e internacional, somente em 2022 o artista viu concretizada, na galeria do Sesc Ipiranga, a primeira grande exposição, que dá conta de quarenta anos da sua produção, cujo título leva o nome de uma das suas séries, *Outros Navios*. Para o curador Eder Chiodetto (2022), em entrevista concedida para a *Revista Arte Brasileiros*³, trata-se de um trabalho que “[...] capta e manipula imagens ligadas às relações étnico-raciais promovidas no passado e no presente, como a violência contra os corpos, a intolerância contra os ritos e a privação de direitos da população negra”.

Conforme pontuado, o processo fotográfico de Neves é marcado pelo recurso da fotomontagem, quase sempre trabalhada sobre o seu próprio retrato fotográfico ou de seus familiares. Interessante pensarmos metodologicamente sobre esta escolha, posto que, não por acaso, o gênero retrato marcou e contribuiu, segundo Ana Teresa Fabris (2004), para a afirmação do indivíduo no final do

³ Garcia, Giulia (2022). *Outros Navios* traz o panorama da obra do fotógrafo Eustáquio Neves. *Revista Arte Brasileiros*. SÃO PAULO, 27 DE SETEMBRO DE 2022. Disponível em <https://artebrasileiros.com.br/arte/divulgacao/outros-navios-eustaquio-neves/>. Acessado em junho de 2023.

século XIX, na medida em que participou da configuração de sua identidade como identidade social, levando-se em conta o surgimento da fotografia. Vejamos o que a autora diz sobre a concepção do retrato fotográfico oitocentista ao fazer da pose um elemento definidor não apenas de uma estética, mas também da própria concepção de identidade:

[...] Se a pose responde, num primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela, o sujeito torna-se modelo; deixa-se captar como uma forma entre outras formas ao interagir com um cenário que lhe confere uma identidade retórica, quando não fictícia, fruto de uma composição plástica e social a um só tempo. (Fabris, 2004, p. 58).

Como meio de comunicação, podemos dizer que as imagens oitocentistas colaboraram para emoldurar a nascente modernidade. As pinturas e os desenhos feitos pelos viajantes foram um importante recurso de documentação dos modos de vida nas Américas, circulando e apresentando as relações sociais e de subordinação impostas aos povos autóctones e aos negros escravizados. Assim, muitos arquivos deixaram à mostra imagens icônicas, tamanha a marca sociocultural que elas emanavam. Os retratos das amas de leite são um exemplo. Essas primeiras imagens vernaculares guardavam a memória de como foram forjadas as relações entre brancos e negros no Brasil, pois, foi sob o império do retrato que, de acordo com as pesquisas de Ana Maria Mauad (2004), os grupos sociais foram distinguindo-se, tendo como marcador das diferenças o recurso à pose adequada à *mise-en-scène* do estúdio fotográfico. “[...] Os objetos e trejeitos adotados para criar a ambientação do estúdio atuavam como emblemas de pertencimento social, moldados segundo os códigos de

comportamento” (Mauad, 2004, p. 5), tanto dos grupos detentores dos meios, quanto por aqueles que deles faziam uso.

Vejamos esta imagem clicada pelo fotógrafo oitocentista Augusto Gomes Leal, que traz a ama de leite Mônica, vestida com roupas europeias, ao mesmo tempo em que ela parece encarar a objetiva do fotógrafo para, de alguma forma, escrever a sua história através do olhar, visto que a única coisa que lhe restava, naquela condição, era a sua performance, onde corpo e imagem se entrelaçavam nesse processo de emancipação do sujeito negro. Se a imagem, no passado, esteve à serviço de um discurso hegemônico, é no corpo, a exemplo da ama de leite Mônica, que essas normas poderiam ser subvertidas, criando uma contranarrativa à essa história.



Figura 1 – Cartão de visita, Ama de leite, Augusto Gomes Leal. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco Pesquisas Sociais (Recife-PE).

Dando um salto temporal e pensando acerca da crescente evolução tecnológica vivida desde a descoberta da fotografia em 1839, o que vemos hoje é uma disponibilidade de acesso ao dispositivo fotográfico pelas diversas camadas da população, o que tem permitido a emergência de outras escritas de si por parte de sujeitos múltiplos, que deixam de ser objetos de uma representação para ser o porta-voz de sua própria narrativa. Eustáquio Neves é um desses nomes. Ao usar o recurso do retrato fotográfico, ele mistura a performance da pose, a presença que o repertório corporal e ancestral convoca, para, junto com as imagens de arquivo, reencenar não somente a sua história como, de certa maneira, de toda a uma comunidade afro-brasileira.

Corpo e arquivo: rasgando as cenas instituídas

Ao longo das últimas décadas, observamos que o debate acerca dos arquivos tem despertado o interesse de pesquisadores e artistas. A febre ou mania do arquivo, como foi chamado pelos especialistas, se debruçava sobre os documentos para examiná-los não como estruturas estáveis, sólidas e incorruptíveis, e sim como um conjunto de regras de um sistema discursivo, tal como defendido por Michel Foucault (2008). Mais do que um conjunto de documentos, o arquivo era visto como um instrumento que sustentava um poder hegemônico, que determina, em sua concepção, aquilo que merecia ter uma memória e aquilo que não merecia. Logo, o arquivo foi visto e compreendido como um sistema de discursividade que poderia eleger o que deveria ser arquivado ou não como história. Para Foucault, o arquivo era “[...] o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (2008, p.171). Ou seja, o arquivo regula a sua própria transformação, administrando o que merece ser arquivado e/ou esquecido para o futuro. Assim, na história do Brasil, expansionista e

colonial, o saber foi direcionado para o poder daqueles que dominavam a escrita, deixando fora dos arquivos, por exemplo, uma forma de conhecimento, oral e corporal, advinda dos povos originários que, aqui, habitavam, e daqueles que foram trazidos à força para erguer esta nação. Esse saber performático foi denominado por Diana Taylor (2013) de repertório.

Corroborando com esta reflexão, Derrida (2001) adensa o exame sobre os arquivos à luz dos escritos de Foucault para refletir não sobre a memória, mas sobre os apagamentos da história. O arquivo como instrumento de controle de uma dada memória. Para dar conta dessas questões, o autor propõe se pensar sobre a etimologia da palavra *arkhê*, que tanto faz alusão aos espaços de arquivamento, quanto às leis que regem esses espaços e seus governantes ou gestores, elevando o caráter político da sua posição. Em outras palavras, o arquivo como estrutura de poder, segundo Derrida, estava longe de ser estável e incorruptível, posto que ele sempre pode ser relido ao sabor das temporalidades de quem os governa e dos espaços que os acolhem – o arquivo é sempre lacunar e sintomático (Arantes, 2019). Neste sentido, podemos argumentar que há, portanto, no arquivo a possibilidade da abertura para uma cena de dissenso (Rancière, 2021). É assim que olhamos os usos dos arquivos a partir dos processos dos artistas, a exemplo de Eustáquio Neves.

No campo da imagem, especificamente das artes visuais, a pesquisadora e curadora Priscila Arantes (2015), afirma que é impossível negar o quanto o contemporâneo tem 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 fizeram presentes nos trabalhos conceituais na década de 1960/1970, questionando o próprio sistema da 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 social.

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 (2008), Pato expõe que não se pode mais interrogar o arquivo sem considerar o conjunto de forças que organizam as técnicas do saber e afirma:

[...] o arquivo torna-se cada vez menos o conjunto dos discursos produzidos por uma cultura, e o jogo das leis que fundamenta a preservação ou o desaparecimento dos enunciados, para assumir a forma de um *diagrama*, o mapa – ou os mapas sobrepostos – das relações de poder que regem essa cultura. Entende-se arquivo, então, como o conjunto dos vestígios de uma cultura a ser analisado, no presente, pelo olhar desmistificado do arquivista (Pato, 2012, p. 41).

Seguindo raciocínio de Pato, interessa a esse grupo de artistas instaurar uma lógica historiográfica com o intuito de lançar luz sobre fatos históricos, bem como o de produzir novas escrituras, leituras, articulações a partir dos documentos encontrados – ou seja, gerar novos arquivos, desestabilizando o poder dos arquivos oficiais. Entre os artistas brasileiros que transitam nessa vertente estão: Rosana Paulino, Gê Viana, Aline Mota, Eustáquio Neves, e tantos outros.

Neste exercício de análise e levando-se em conta algumas das séries fotográficas de Eustáquio Neves, nos vimos diante de duas forças que conversam e se entrecruzam ao criar um intervalo que rasga a cena de dissenso. Falamos de uma força que é da ordem de uma presença, evocada a partir do corpo do artista, dos retratos fotográficos, portanto, de um repertório gestual e corporal, enlaçado

em torno de uma pesquisa que investiga arquivos do período da escravidão no Brasil, com o intento de chamar atenção para esse saber marcado pela hegemonia dos documentos e que ofuscou o corpo de uma parcela da população. Nesse processo, Eustáquio Neves assume o papel da figura do “novo arquivista”, aquele que nas palavras de Deleuze, fazendo referência à Foucault, anuncia que “[...] só vai se ocupar dos enunciados”, (Deleuze, 2005, p. 13-14), não para reescrevê-los ou apagá-los, mas para desestabilizá-los. A mudança de paradigma está na forma como Foucault irá tratar os documentos em sua arqueologia ao dizer:

[...] o documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstruir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações (Foucault, 2008, p. 7).

Vejamos, por exemplo, o enunciado que Neves coloca em discussão a partir da série *Máscaras de Punição* (2002-2003). O fotógrafo recorre ao álbum de família para trabalhar sobre o rosto de sua mãe quando jovem. Em uma delas, o retrato em 3x4 da matriarca é sobreposto a um documento que remete à máscara de punição usada para torturar e silenciar os escravizados durante o período colonial no Brasil. A imagem é uma citação a uma outra imagem produzida por Jacques Etienne Arago e N. Maurin denominada *Castigo de Escravos* realizada em 1839 e pertencente ao Museu Afro Brasil. Nessa litografia está gravada o rosto de uma mulher que é silenciada via esse 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 direta à sua ancestralidade. Dessa forma, Neves faz uso do retrato como forma de fabulação crítica, (Hartman,

2022), ao recorrer aos arquivos, documentos e objetos históricos como um meio de (re)criar um questionamento sobre esse passado e suas imposições sobre o presente e de muitos outros sujeitos pretos.

Logo na abertura do livro *Vidas rebeldes, belos experimentos*, Saidiya Hartman nos contempla com uma introdução que ela prefere nomear de *Uma nota sobre o método*. Nesse texto inicial, a pesquisadora descreve o seu processo:

Quem se dedica a historicizar a multidão, as pessoas despossuídas, subalternas e escravizadas, se vê tendo de enfrentar o poder e a autoridade dos arquivos e os limites que eles estabelecem com relação àquilo que pode ser conhecido, à perspectiva de quem importa e a quem possui a gravidade e autoridade de agentes históricos. Ao escrever este relato da insurgência, lancei mão de uma vasta gama de materiais arquivísticos para representar a experiência cotidiana e o caráter agitado da vida na cidade. Recrio as vozes e uso as palavras dessas jovens quando possível e hábito as dimensões íntimas de suas vidas. A ideia é transmitir a experiência sensorial da cidade e capturar a rica paisagem da vida social negra (Hartman, 2022, p. 11).



Figura 2 – Série fotográfica Máscara de Punição, 2002-2003. Acervo Museu Afro Brasil.

A descrição do método de Hartman nos inspira a olhar para a produção de Eustáquio Neves, pois há muito de denúncia em suas séries, e há também muito de beleza e invenção, uma fabulação sobretudo crítica. Uma ficção que rasga uma cena de dissenso, retornando à Rancière (2021), possibilitada pelos intervalos e lacunas deixadas pelos arquivos. Como Hartman, Neves nos fala de uma história recontada a partir de arquivos históricos, documentos, mas também através de camadas de pinturas e de escrituras. Tudo isto inscrito e reescrito em corpos carregados de afetos, pois são imagens de familiares como a fotografia da sua mulher, de seus filhos, das paisagens urbanas da sua infância em Contagem e das performances culturais que fizeram parte de sua história, do seu repertório cultural (Taylor, 2013), a exemplo da comunidade de Arturos em Minas Gerais.

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 preocupação em demonstrar suas reflexões acerca dos resquícios coloniais por meio de uma performance corporal, que tem o retrato e a pose como seu código exemplar. “O corpo como tela de representação”, tal como descrito por Stuart Hall (2013, p. 342). Assim, o corpo é apropriado, articulado e retrabalhado por Neves, colocando-o como um significante cultural, uma materialidade corpórea que percorre um passado, colando temporalidades, sendo com isto capaz de ressignificar histórias apagadas pelos arquivos, ao problematizar intrinsecamente as questões étnico-raciais, e compartilhar experiências que, por fim, são capazes de construir um novo olhar sobre a identidade.



Figura 3 – Série fotográfica Boa Aparência. Eustáquio Neves, 2005. Museu Afro Brasil.

Podemos conjecturar que os corpos trazidos por Eustáquio gritam através das imagens, pois, como nos revelou Leda Maria Martins, “[...] as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas aqui evocadas, o convite a ver é precedido pelo convite a escutar” (2021, p. 77). Escutemos, portanto, o que nos diz a série intitulada *Boa Aparência* (2005). Nelas, 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 ora analisamos, vemos a informação “dentes da frente”. A inscrição é uma remissão às antigas publicações feitas em periódicos do século desse período, 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, 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).

As imagens formam palimpsestos de uma memória secular. O corpo-tela, do qual nos fala Martins (2021), funda a imagem material e mental, mas não só, ela refunda gestos, cheiros e sonoridades, que no caso específico dessas imagens gritam suas dores, e que, em outras situações, são trazidas à superfície a beleza desses corpos, suas histórias, ancestralidades e repertórios. Sobre isso, Martins nos diz que a imagem em sua qualidade icônica provoca o olhar, pois

[...] ‘a experiência da imagem, anterior à das palavras, vem enraizar-se no corpo’, como afirma Bosi. Mas a imagem não se resume ou reside apenas em sua qualidade icônica e na sua atração pictural, não é somente um ícone do sujeito ou do objeto ‘que se fixou na retina’, pois se expande como imagem mental, na qual o ‘ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência...’, como argumenta Bosi. Conforme esse autor, os sons e as palavras, como expressão, ‘trazem ainda em si marcas, vestígios ou ressoo de uma relação mais profunda entre o corpo que fala e o mundo que fala’, e a imagem, como signo, vem marcada, ‘em toda a sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo’ (Bosi apud Martins, 2021, p. 78).

Interessante pensarmos sobre a escolha da expressão escavamento do corpo, visto que é exatamente isto que Neves deixa aparente. Suas telas trazem os gestos da escavação, como se quisesse mostrar os tempos sobrepostos sobre os quais ele se debruça para realizá-las. São tempos passados, presentes que apontam para um futuro não só como recriação, fabulação, reimaginação, mas também como memória. Retornando à série *Boa Aparência*, o artista rasura o retrato 3x4 em sua forma para intervir sucessivamente sobre a imagem de modo a desconstruir esse signo de identificação,

estabelecendo novas conexões a partir da inscrição de textos e outros materiais. É assim que o artista usa imagens de arquivo como uma forma de questionar o presente e as, ainda frequentes, manifestações de racismo. Nesse sentido, o *contrarretrato* ou sua narrativa de resistência pode ser lida à luz do conceito de estereótipo como sutura que nos é trazido por Homi Bhabha, como algo que sempre pode ser perturbado pela sua reapresentação ou construção (Bhabha, 1998, p. 125). Entender a contranarrativa 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 reapresenta.

Essa observação pode ser comprovada novamente 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 vivência do fotógrafo que, ao usar o seu corpo como instrumento, faz alusão à sua ascendência, apontando para os percalços que existiram no seu caminho e as rotas de fuga que foram e continuam a ser criadas. A sua narrativa 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.

Quando Neves revira esses arquivos históricos para criar uma montagem, ele é capaz de evocar uma presença através desses signos. Estão ali entrelaçadas performances de um corpo preto, que são

revisitadas pela força dessas imagens. Há uma performance do trauma, que é recontada, mas também renegociada, pois logo lança-se mão de outros artifícios estéticos como a cor, a pintura, elementos de uma ancestralidade que não remete somente à dor, mas também à força de resistência dessas pessoas.

Como Saiydia Hartman (2022), pensadores da cultura como o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) têm se debruçado sobre projetos artísticos que operam com essas abordagens que se utilizam de arquivos oficiais. 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 somos submetidos diariamente. Nesse sentido, podemos dizer que são muitas as formas de atuação assumidas pelos artistas com os arquivos. Foi seguindo o fluxo do pensamento de Mbembe, que refletimos sobre a necessidade e os esforços de fundar um arquivo outro, 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 argumenta:

[...] 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, 2018, p. 63).

Ao fazer esta passagem, o que Mbembe reivindica é reconstruir um arquivo, tendo em vista que parte dessa 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. Em outras palavras, 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, 2018, p. 21). O corpo como uma espécie de arquivo vivo, de uma presença.

Perseguindo esta premissa, chegamos à série *Retrato falado* (2019) realizado com o financiamento da *Bolsa Zum*, no qual o artista faz uma imersão na sua própria história para ir ao encontro de um personagem da sua família desaparecido. Assim, nos moldes daqueles retratos realizados pela polícia, Neves reconstituiu as feições do seu avô, João Catarino Ribeiro, a partir de fotografias danificadas e com o auxílio da fotopintura. Nessa montagem, o personagem rasga a cena que habita uma história pessoal, mas também uma história coletiva, pois fala sobre uma determinada parcela da população brasileira, quase todos pretos, escravizados, que tiveram seus nomes e identidades apagados da história. Nesse exercício de fabulação, ele reinventa esses traços a partir das suas próprias feições, num movimento de se religar a uma história pessoal que lhe foi omitida. A ancestralidade, diz Leda Maria Martins, é “[...] clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (2021, p. 204).



Figura 4 – Série *Retrato Falado*, de Eustáquio Neves, 2019. Acervo Instituto Moreira Salles.

Eustáquio reconstitui uma genealogia familiar ao criar uma arqueologia a partir das imagens. O processo consistiu numa busca pela identidade do avô materno através da coleta de depoimentos orais e, junto a isso, a realização de um trabalho artesanal a partir de um conjunto de imagens adquiridas em um antiquário. O artista procurou entre os negativos, trezentos no total, aqueles registros que tivessem algum tipo de avaria.

De posse das câmeras de fole e dos negativos de vidro adquiridos no antiquário, o fotógrafo reverenciou essa memória ancestral e uma memória vinculada à história da fotografia. Nessa construção, realizada em seu laboratório, o artista uniu duas experiências temporais – o tempo vivido e o tempo das imagens, e ao refazê-la, remontá-la, o fez, revisitando o seu acervo. Assim aparecem imagens de outros processos como é possível identificar o retrato da sua mãe na série *Máscaras de*

Punição. Novamente é Leda Maria Martins quem nos ajuda a elucidar o processo criativo de Neves, ao dizer sobre o tempo espiralar como um tempo que resulta:

[...] de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo o que existe em várias formas e âmbito de existir e de ser, todos os fenômenos naturais e transcendentais desde as relações familiares mais íntimas às práticas e expressões sociais mais amplas e mais diversificadas (Martins, 2021, p. 207).

Portanto, o trabalho final é composto por 12 caixas, cada uma contendo uma imagem. O formato é uma homenagem ao arquivo deste retratista anônimo que viveu em Diamantina, cidade de nascimento de Eustáquio Neves, e que deixou abandonado no antiquário uma vida dedicada às imagens. É através desse fio da memória oral e arquivada que Neves reconstrói no seu imaginário um avô que se apresentava sempre com terno e gravata e cujas características físicas falam acerca de um homem mestiço posto que suas descrições eram: cabelos crespos, olhos azuis e muito sério. Essas identificações foram carimbadas nas imagens pelo próprio fotógrafo. Esse conjunto que inclui a fotopintura, o retrato 3x4 de Neves e mais os registros do retratista anônimo formam uma cartografia inventiva de um passado não vivido, porém auscultado e escrutinado nessa busca incansável pela memória e seus traumas.

Considerações finais

Nesta leitura realizada a partir de parte da produção do artista mineiro Eustáquio Neves, percebemos o uso da fabulação em suas articulações 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.

Nesse sentido, a abordagem pela fotografia na cena da arte contemporânea e da comunicação suscita menos a questão da verdade e mais da releitura, da montagem, da reinvenção de fatos escondidos. A partir dos processos criativos, as imagens apontam para outras potencialidades de olhares sobre o tempo e a história, e, ao mesmo tempo, expandem os territórios e as fronteiras da arte. O arquivo é memória, mas também ruptura e reatualização da experiência. Olhar para esse 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 esses signos, a partir de uma fabulação crítica, de uma ficção e da reinvenção dessas existências, a partir de narrativas de resistências.

Referências

- Arantes, P. (2019). Memória, arquivo e curadoria na cultura digital. *Aurora: Revista de arte, mídia e política*, (12), n. 34, 94-108. <https://doi.org/10.23925/2019.v34.dossie5>.
- Arantes, P. (2015). Arquivo na arte contemporânea. *Revista Visualidades* (13), n.2, 30-45. <https://doi.org/10.5216/vis.v13i2.40733>.
- Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Deleuze, G. (2005). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Fabris, A. (2004). *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Foucault, M. (2008). *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Freyre, G. (2005). *Casa-Grande e Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (50.ed.). São Paulo: Global.
- Garcia, G (2022). *Outros Navios* traz o panorama da obra do fotógrafo Eustáquio Neves. *Revista Arte Brasileiros*. SÃO PAULO, 27 DE SETEMBRO DE 2022. Disponível em <https://artebrasileiros.com.br/arte/divulgacao/outros-navios-eustaquio-neves/>. Acessado em junho de 2023.
- Hall, S. (2013). *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. (2.ed.). Belo Horizonte: Editora UFMG
- Hartman, S. (2022). *Vidas rebeldes, belos experimentos. Histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. Tradução Floresta. São Paulo: Fósforo.
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó
- Mauad, A. M. (2004) *Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista*, *Studium*, (15). 3-9. <https://doi.org/10.20396/studium.v0i15.11764>.
- Mbembe, A. (2018). *A crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições.
- Pato, A. (2012), *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições Sesc SP: Associação Videobrasil.
- Rancière, J. (2021). *O método da cena*. Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote-Do.
- Taylor, D. (2013) *O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas*; Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG.