

***Objetificação do Corpo e A boa aparência:
membranas históricas, raízes discriminatórias re-veladas
na fotografia de Eustáquio Neves***

***Objectification of the Body and Good Appearance:
historical membranes, discriminatory roots revealed
in the photography of Eustáquio Neves***

Flávia Moreira Mota e MOTA¹
Adriana Camargo PEREIRA²

Resumo

Eustáquio Neves. O conjunto de imagens faz parte da exposição intitulada *Outros Navios: Fotografias de Eustáquio Neves*, exposta no SESC/SP de 07 de setembro de 2022 a 26 de fevereiro de 2023. As fotografias das series anteriores, *Objetificação do Corpo* (1994-2000), *A boa aparência* (2000) respectivamente, em *Outros Navios* surge compreendendo novos discursos, provocações ao versar sobre a visualidade na contemporaneidade através da fotografia expandida. O breve estudo pretende abordar via hibridações de Eustáquio Neves, em diálogo com corpo capitalístico e transversalidades discriminatórias, - as membranas históricas, as rasuras registradas na superfície das imagens. E ainda dar a ver a presença, a impregnação dos preconceitos e das violências sociais e culturais sofridas pelas “minorias”.

Palavras-chave: Fotografia Contemporânea. Discriminação. Corpo. História.

Abstract

This article presents an analysis of four images created by multi-artist Eustáquio Neves. The set of images is part of the exhibition entitled *Other Ships: Photographs by Eustáquio Neves*, exhibited at SESC/SP from September 7, 2022 to February 26, 2023. The photographs from the previous series, *Body Objectification* (1994-2000), *Good appearance* (2000) respectively, in *Other Ships* appear comprising new discourses, provocations when dealing with contemporary visuality through expanded photography. The brief study intends to approach, via Eustáquio Neves' hybridizations, in dialogue with the capitalistic body and discriminatory transversalities, - the historical membranes, the erasures recorded on the surface of the images. And also show the presence, the impregnation of prejudices and social and cultural violence suffered by “minorities”.

Key words: Contemporary Photography. Discrimination. Body. History.

¹ Doutora em Educação e Contemporaneidade - Ppeduc/UNEB. E-mail: flaviamota@uesb.edu.br

² Doutora no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade - UFBA. Coordenadora do Projeto de pesquisa: Audiovisualidades Híbridas. E-mail: adriana.pereira@uesb.edu.br

Introdução

*Outros Navios: fotografias de Eustáquio Neves*³ (SESC/SP, 2022) foi a última exposição do multiartista Eustáquio Neves que aconteceu no período de 07 de setembro de 2022 a 26 de fevereiro de 2023.

José Eustáquio Neves de Paula, mais conhecido como Eustáquio Neves nasceu em Juatuba, Minas Gerais em 1955 e se consagrou como fotógrafo e artista visual a partir dos anos 1980. Neves possui formação técnica em química industrial, mas que em poucos anos foi deixada de lado para fornecer espaço e prática como autodidata da fotografia analógica. Seu conhecimento dos processos químicos lhe possibilitou uma amplitude na manipulação e nos resultados das imagens e, no laboratório de revelação e de ampliação fotográfica que Neves interfere manualmente nos negativos das fotografias criando assim técnicas inovadoras e abrindo possibilidades para práticas fotográficas como, por exemplo, a *fotografia expandida* e a *fotografia contaminada*.

Por meio da experimentação com a linguagem fotográfica, utilizando camadas de sobreposições de imagens, o artista cria narrativas que discutem a sociedade e o lugar histórico da população negra como protagonista.

Desse modo, nessa última exposição do mesmo, o observador se deparava, já na entrada da expografia, com a obra intitulada *Mapa Negro* que fez referência ao apagamento da população negra no país. As obras expostas trouxeram uma retrospectiva do trabalho de Neves, como as séries *Objetificação do Corpo* (1994-2000), *A boa aparência* (2000), *Máscara de Punição* (2004), *Retrato Falado* (2019), *Cartas ao Mar* (2015-2016); como também a sala “branca”, que, para o artista era a “sala preta”. Ainda:

[...] composta de 70 obras, entre fotografias e vídeos, ‘Outros Navios: Fotografias de Eustáquio Neves’ reúne séries do início dos anos 1990, como *Objetificação do Corpo* (1994), séries inéditas como as *Foto pinturas*, com obras realizadas em 2022, assim como ‘Outros Navios’, série em andamento e que dá nome à exposição.

Entre os trabalhos de videoarte – mais raros na produção de Eustáquio –, será exibido *Post No Bill* (2009), em que o cotidiano marcado pelo trânsito e vaivém incessante de pedestres nas ruas de Lagos, na Nigéria, mistura-se com a arte jovem encontrada na favela de Bariga, no subúrbio da cidade. Essa obra será exibida pela primeira vez, em três telas simultâneas (SESC/SP, 2022, s.p.).

³ Mais informações em vídeo sobre processo criativo e exposição
<https://www.youtube.com/watch?v=NNunP7FvQU>

A expografia integrou registros contaminados, diálogos já travados pelo artista, mas também apresentou novas proposições fotográficas e audiovisuais que conversavam com as questões de gênero, classe, racismo estrutural, comportamentos discriminatórios, entre outros assuntos de urgência não somente no discurso da visualidade fotográfica na contemporaneidade, mas, sobremaneira, desejou inquietar o espectador através das inscrições realizadas nas imagens, do verbo, das camadas na sua superfície das imagens, das membranas subterrâneas existentes nas mais diversas instâncias do tecido social.

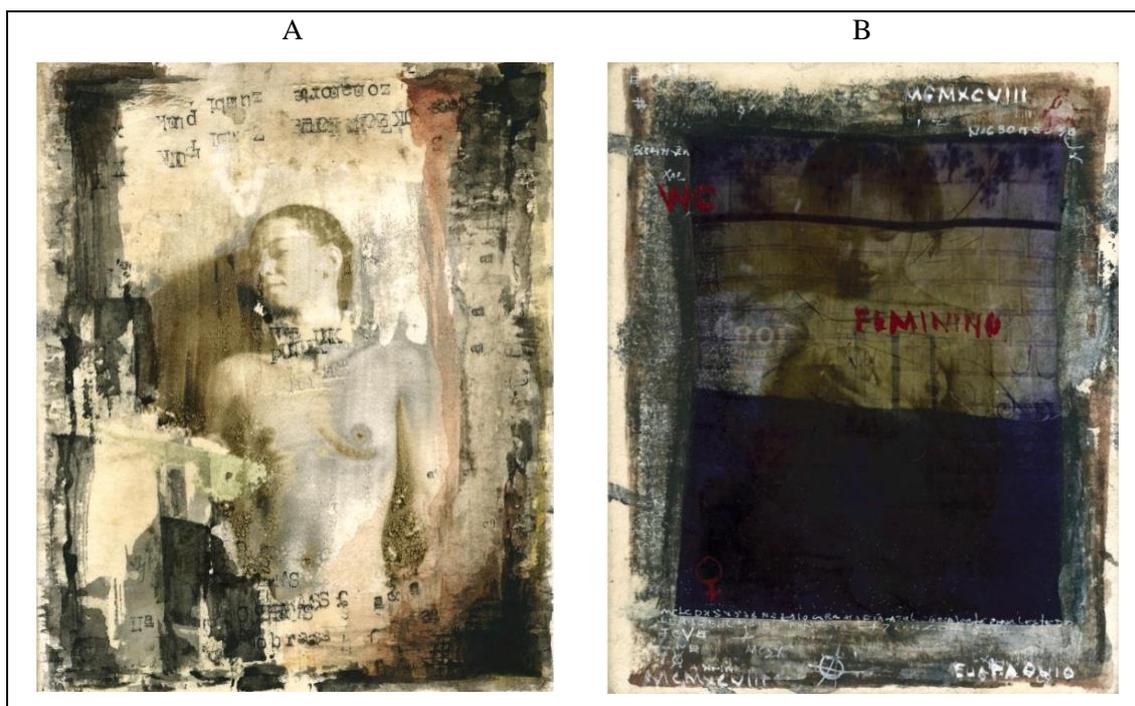
Em face do exposto, a proposta deste artigo foi analisar quatro imagens desta expografia, sendo duas delas da série *Objetificação do Corpo* (1994-2000) e outras duas da série *A boa aparência* (2000). Ambas foram expostas em um novo formato de confabulações de ruína (BENJAMIN, 2011) como constante movimento, em *Outros Navios* (SESC/SP, 2022).

Todavia, vale reiterar que as análises realizadas pelas autoras se fazem restritas ao âmbito, apenas, das duas séries mencionadas acima e em uma perspectiva que avalia a relação com os **meios de comunicação de massa** em uma delas e, **história e memória** em outra. Ou seja: não nos aprofundamos nas questões de raça e preconceito.

Corpo capitalístico: a imagem como instância público-privada

As imagens da Figura 1 disponibilizam como recurso a disseminação de narrativas de manipulação, que inscrevem representações de corpos femininos, com o intuito de discutir práticas da mídia contemporânea, no mau uso do gênero pelos Meios de Comunicação de Massa (MCM), da mulher objetificada, tratada como mercadoria.

Figura 1



Fonte: Fotos cedidas por Eustáquio Neves – arquivo pessoal do artista.

As imagens da figura 1 fazem parte da série *Objetificação do Corpo* (1994-2000) e apresentam, como princípio, a banalização do corpo. São construções fotográficas hibridizadas tecnicamente pelo autor, com o uso de pintura, ambas contendo intervenção com tinta acrílica, uso de vários negativos, restos de imagens (Figura 1b), escrita e desenho sobre o papel. Como finalização, ele refotografou e utilizou a técnica de sanduíche de negativos em laboratório a fim de imprimir as texturas, matizações e inserção de códigos verbais. A pintura distribuída em múltiplas camadas de maneira não uniforme funcionou como se as fotografias houvessem sofrido a ação do tempo – da chuva, do sol, do vento – ou, ainda, do homem, como de um picho com escritos e desenhos, símbolos característicos, texturas, cortes e recortes, como rasgões no papel, como se esses corpos não ocupassem espaço e identidade própria e se constituíssem como propriedade e personificação de domínio público, pertencente a todos, pois o modelo de negócio da mídia é o que vende a nossa atenção aos anunciantes.

A fim de quebrar a mudez desse domínio hegemônico praticado pelos MCM, o “conceito”, como sugere Deleuze e Guattari (1992, p. 57), é “um plano ou um solo de trabalho do sentido”. Baseado nessa afirmativa dos autores, a ideia conceitual das imagens de Neves é construir uma cartografia do sentido, do corpo não “capitalístico” (ROLNIK; GUATARI, 2007). É a ideia de território de criação e estruturação, na medida

em que se projetam, seguindo as linhas, as rasuras e as dobras dos corpos que falam para fora do enquadramento. Pronunciam a violência urbana cultural e serial através da mídia.

Ao municiar as memórias, os recursos técnicos e criativos, os valores e os sentidos da cultura com o fragmento, correlatos, estruturam-se o tempo e o espaço como premissa autoral. O autor cria uma metodologia para lermos essas imagens e compreendermos sentidos não revelados e ilusionados. Neves desenvolve sua argumentação a começar pelos objetos técnicos e históricos, pelos códigos e fotogramas, pela pintura, ou seja, pela arte. Nos moldes de Benjamin (2006, p. 515), trata-se de um método científico, que "é caracterizado pelo fato de que, ao encontrar novos objetos, ele desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma, em arte, configura-se pelo fato de que, ao levar a novos conteúdos, ela desenvolve novas formas".

Já para o historiador de arte Coli (2010, p. 14), mais que ler a obra-imagem, é necessário "dar voz à obra", é preciso interrogá-la. E ao interrogarmos essas duas imagens, é possível assegurar que as categorias, através das quais nos relacionamos com o mundo, que, muitas vezes, são compreendidas como "naturais" – por exemplo, a noção de sujeito e, principalmente, a de corpo –, são apenas construções simbólicas de determinado contexto e época, que foram convencionadas por dada cultura e sociedade. Cada época se especifica por um desenho ou mapa, à maneira do "diagrama em rede", reiterado por Michel Serres:

Imaginemos um diagrama em rede, desenhado num espaço de representação. Ele é formado num dado instante (pois veremos que ele representa qualquer estado de uma situação móvel) por uma pluralidade de ramificações (caminhos). [...] Por conseguinte, ainda que alguns possam ser idênticos entre si, na generalidade são diferentes. O mesmo se passa com os caminhos, que transportam os fluxos de determinações diferentes e variáveis com o tempo (SERRES, 1998, p. 7).

Em uma avaliação perceptiva, esse diagrama é construído por agenciamentos que produzem, entre outras coisas, (re)configurações das imagens corporais. A relação dos indivíduos em sociedade desde sempre produziu e faz circular "formas simbólicas", que, muitas vezes, podem funcionar como os agenciamentos citados. Mauss (2003), já em 1934, ressaltava a construção social do corpo, que promove, por exemplo, a valorização de certos atributos em detrimento de outros. Para Mauss, o corpo é o primeiro objeto técnico, mediação entre nós e o mundo. Assim, o corpo nessas imagens é referido como forma simbólica.

Percebemos que os MCM alteram o modo como essas formas simbólicas são produzidas e recebidas no contexto sociocultural. A comunicação de massa, ao possibilitar novas formas de conhecimento não locais e outros tipos de mediação do material simbólico, oferece aos sujeitos um leque de recursos simbólicos, entre os quais há o que poderíamos chamar de “modelo” corporal, que interfere de forma processual na constituição identitária dos sujeitos. A discussão sobre esse processo é importante para a compreensão do corpo feminino nessas imagens, na medida em que a construção de um corpo passa necessariamente pela construção de uma alteridade que faria limite e lhe daria sentido. Todavia, diante dos MCM, “a padronização dos modos de subjetivação anulam a produção e/ou reconhecimento da alteridade: a relação eu/outro se torna cristalizada, sedimentada por concepções que já estão dadas” (FRANCO, 2015, p. 37).

Buscando compreender as relações entre corpo e alteridade, contidas na Figura 1, a importância do conceito de “produção de subjetividade” (ou subjetivação) desenvolvido por Guattari (1998), na tentativa de ultrapassar o paradigma da noção substancial de identidade no pensamento contemporâneo, remonta à concepção de sujeito cartesiano: o eu como essência e unidade, inato, e inalterável a ideia de indivíduo como fixo e soberano. Nesse sentido, a representação imagética do corpo na mídia nos mostra um modelo, que é constituído de acordo com estereótipos identitários e que foi inserido na lógica do consumo: um corpo-self para cada ocasião. O corpo como objeto.

Nas atribuições de Rolnik e Guattari (2007), a mídia produz um tipo de subjetividade padronizada e serializada. Os autores sublinham o papel dos meios como um significativo agenciamento que atravessa e compõe o processo de produção de subjetividade.

A imprensa, enquanto produtora de cultura de massa, alimenta-se de fluxos de singularidade para produzir, dia a dia, individualidades serializadas [...] concebe a subjetividade como produção, e considera que uma das principais características dessa produção nas sociedades ‘capitalísticas’ seria, precisamente, a tendência a bloquear processos de singularização e instaurar processos de individualização. Os homens, reduzidos à condição de suporte de valor, assistem, atônitos ao desmanchamento de seus modos de vida. Passam então a se organizar segundo padrões universais, que os serializam e os individualizam. Esvazia-se o caráter processual (para não dizer vital) de suas existências: pouco a pouco, eles vão se insensibilizando. A experiência deixa de funcionar como referência para a criação de modos de organização do cotidiano: interrompem-se os processos de singularização (ROLNIK; GUATARI, 2007, p. 38-39).

Ambas as imagens aludem a um corpo constituído conforme representações que provêm dos MCM. Nesse sentido, esses meios constroem um discurso sobre o corpo na produção de uma espécie de “padrão dominante de representação corporal”, que passa a ser almejado e seguido e se torna mais um objeto de consumo, que atravessa as configurações identitárias dos sujeitos inseridos nos processos de comunicação do mundo contemporâneo.

Posto isso, as imagens da Figura 1, ao se apresentarem “pichadas”, “rasgadas”, “deterioradas pelo tempo”, promovem uma interface direta com os processos de subjetivação. Os processos midiáticos contemporâneos, ao produzirem uma subjetividade descrita por Rolnik e Guattari (2007) como “capitalística”,⁴ oferecem um padrão representativo do que seria o corpo, muitas vezes baseado em um padrão de beleza “ocidental”, ou seja: um corpo magro, esquelético, jovem, belo, “branco”, que tende a se universalizar por sua difusão em escala maciça.

A possibilidade de reprodução técnica da imagem proporciona a difusão em larga escala de imagens corporais, o que logo tornou uniforme determinado padrão de beleza. A mídia propaga imagens corporais de atrizes do cinema, modelos, que acabam por construir rígidos protótipos de beleza, em que o corpo objeto adquire valor de signo e acaba por se fixar no imaginário coletivo (principalmente o feminino) e se torna paradigma a ser reproduzido num movimento que cria uma “ditadura da beleza”.

Em face desse quadro, existe generalizada padronização dos modos de sentir e subjetivar a imagem dos corpos, onde o desejo é desinvestido de sua potência criadora. Segundo Deleuze e Guattari (1996), a subjetividade capitalística, essa que conforma o corpo-objeto, é permanentemente incitada a assumir inconsciente, semi ou conscientemente essas representações de valores capitalísticos reificados dominantes.

Neves, através da técnica errática e contaminada do uso do laboratório analógico com as experimentações químicas, regula, nessas imagens, métodos de imprimir o sujeito sensível por detrás do objeto. O adensamento dos corpos no sentido capitalístico, facultada a sobreposição de camadas e códigos verbais, na noção de volumetria, reinventa e invade o imaginário coletivo. Desse modo, rompe-se com as zonas de conforto e revelam-se sentidos em seus intervalos ao criar ambiências, visões temporais e espaciais.

⁴ Rolnik e Guattari (2007) acrescentam o sufixo “ístico” a “capitalista” como forma de não priorizar somente o primeiro mundo, mas também o capitalismo periférico e salientar que a produção de subjetividade atua de forma analógica nessas sociedades.

O que a compreensão dos intervalos impressos inventaria é o entendimento dos significados pela via de tradução, através da própria obra fotográfica, por seus códigos, nuances e indocilidade. Quem sabe consigamos aqui desenvolver uma ideia tão estimada à Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, delineada por Agamben, em *Ninfas*:

A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram (AGAMBEN, 2012, p. 63).

Deve ser considerada, em razão disso, simultaneamente a essa tendência homogeneizadora, universalizante e redutora da subjetividade, uma tendência heterogeneizante: um reforço de heterogeneidade e singularização de seus componentes, caracterizadas pela reapropriação e ressingularização da utilização da mídia, secretando novos campos de referência (ROLNIK; GUATARI, 2007). Nessas condições, cabe especialmente à função poética, como a contida nessas imagens, recompor universos de subjetivação rarefeitos e massificados. Rolnik e Guattari (2007) denominam esse processo de catálise poético-existencial,

[...] que pode ser encontrada em operação no seio das discursividades escriturais, vocais, musicais ou plásticas operando uma recristalização enunciativa do criador, do intérprete e do apreciador da obra de arte. Sua eficácia reside essencialmente em sua capacidade de promover rupturas ativas, processuais, no interior de tecidos significacionais e denotativos semioticamente estruturados, a partir dos quais será colocada uma nova subjetividade singular emergente [...] Não se trata de transmitir mensagens, de investir imagens com suportes de identificação ou padrões formais como esteio de procedimento de modelização, mas de catalisar operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência (ROLNIK; GUATTARI, 2007, p. 31).

Ou seja, mesmo com a produção, em escala mundial, de uma subjetividade corporal, é possível ainda produzir um corpo “outro”. Um corpo que esteja em relação de alteridade com o corpo-objeto. Um corpo aberto a ressignificações, que questione os estados uniformes, potencializando a produção de subjetividade em uma direção cultural mais emancipatória.

Retratos da aparência: lócus e transversalidades discriminatórias

Figura 2



Fonte: Fotos cedidas por Eustáquio Neves – arquivo pessoal do artista.

As imagens da Figura 2 apresentam autorretratos do artista e são apropriações da série *A boa aparência* (2000), em que Eustáquio Neves contrapõe anúncios de escravos fugidos no período da escravidão com classificados de emprego em tabloides de quando ele tinha dezoito anos de idade. Os classificados de vagas solicitavam do interessado ter “boa aparência”, expressão que aparecia também nos anúncios de escravos foragidos (NEVES, 2022). Diante desta riqueza simbólica e irônica, Eustáquio Neves confronta, nas fotografias, as duas “aparências”.

Em *Outros Navios* esta crítica social, política ressurgiu com mais força em fotogramas que atestam preconceitos que se perpetuam sob as ruínas do tempo e espaço da história.

As duas imagens da Figura 2, assim como as analisadas anteriormente, tracejam estéticas um pouco similares na técnica utilizada pelo autor, compostas por meio de desenhos, recursos linguísticos na imagem e a ação do tempo característica, como impressão de rasura, contaminações com noções de memória e historicidade por detrás

do enquadramento. A Figura 2a é um autorretrato do autor com 18 anos de idade e simula uma Carteira de Identidade (CI) manchada pelo tempo como se a fotografia tivesse apanhado umidade suficiente para danificar o documento, que é o registro de identificação pessoal, “existência”, pertencimento social e não menos uma dimensão de alteridade. Na CI, onde deveria estar o carimbo do polegar direito, está o retrato 3x4. A foto apresenta as palavras “polegar direito”, idêntico à representação da CI, e é acrescida de um elemento do período colonial – “dentes da frente”. Palavras estas muito características das leis abolicionistas que começam a existir a partir dos anos 1845, as quais beneficiavam mais a brancos que negros, primeiro porque o negro não podia sorrir em aparições públicas ou em fotografias. Assim, não era comum nem permitido aos negros sorrirem especialmente em público. Segundo, porque vários negros tinham os dentes cariados ou a ausência dos dentes da frente, e negros “desdentados” eram desvalorizados como valor de compra e venda no mercado escravocrata.

Outro autorretrato, a Figura 2b. Nesta, porém, a identidade do sujeito é totalmente apagada e, no lugar da face, vemos a sua silhueta do corpo contendo em seu interior várias letras. Circundando toda a cabeça, um desenho – uma espécie de coroa de espinhos, ou auréola comum a alguns santos católicos ou, ainda, alude, como na descrição do artista, às setas-flechas cravadas no corpo, como do santo católico São Sebastião; na fotografia isto se mostra ambíguo. A imagem ainda recebe riscos em várias direções que atravessam todo o enquadramento direcionados para fora da fotografia. Alguns desses riscos tocam o corpo e outros se entrecruzam na parte superior do enquadramento. As frases, “Rua away” (rua longe) e “long Black lank hair” (cabelo preto comprido e liso) na parte inferior da imagem também soam sentidos e lugares do preconceito racial, pois “Rua longe” faz referência ao distanciamento do negro dos grandes centros para as periferias das cidades, para os morros ou guetos como forma de “branqueamento social”. Com efeito, a frase “cabelo preto comprido e liso” pode se inscrever nos aspectos firmados nas leis abolicionistas no que pertence aos processos de imigração. A imigração teve início por volta dos anos 1870 para suprir a mão de obra escrava que começava a ficar onerosa no mercado tal como, ainda, acentuar o branqueamento social e cultural das cidades.

Por fim, os riscos e as flechas no enquadramento, além de fazerem menção à tortura sofrida por São Sebastião, abrem um leque de conversações incluindo a violência para com as minorias, a intolerância religiosa, racial e de toda ordem. Estas imagens,

parafrazeando o artista Tunga (1997), constroem uma *instauração*⁵ em razão de se configurarem várias ações em uma fotografia. Lagnado (1997, s.p.) complementa essa posição afirmando que a instauração é "um estado que se situa entre a instalação e a performance, cujo sentido gera um diferencial em relação a duas modalidades artísticas que pareciam ter chegado ao limite de suas potencialidades". Destarte, através dos recursos de montagem, manipulação analógica, a presença da linguagem e as inscrições táteis funcionam como objeto estético da obra. São fotografias expandidas, que se propõem a realizar dissensos, que "[...] muda os modos de apresentação sensível e as formas de emancipação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação" (RANCIÈRE, 2012, p. 65). Determinado conceito em que os símbolos só adquirem significado na medida em que consolida a fruição com outros objetos da cultura, os quais tramam obliquidades referenciais que dão a ver as injúrias, a invisibilidade atestada pelos negros e as classes minoritárias.

Nem toda representação imagética do real traduz o que se pretende. Na perspectiva de Rancière (2012, p. 92), a "representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia". Dentro dessa possibilidade de o discurso verbal e visual produzir esses equivalentes, constatamos que Neves se apropria desses recursos, sendo visível nas imagens o transbordamento de conceitos e propósitos como resultado de experiências a partir da execução, e, a cada nova montagem, entram a palavra e a imagem. A experiência estética, portanto, consiste em observar essas amarrações contaminadas. Não há nas imagens uma relação de sujeito-objeto ou causa-efeito; tudo começa e decorre no intermezzo, no fluxo e contrafluxo. Nas contaminações simbólicas das imagens, buscamos engates e as conexões com a cultura, com o político e o social, em jogos ou pelo meio. Para Didi-Huberman,

[...] o 'mundo' das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas *joga* com ele, isto é, entre outras coisas, cria lugares dentro dele - como dizemos que há um 'jogo' entre as peças de um mecanismo -, lugares nos quais obtém sua potência, que se dá aí como a potência do negativo (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 188-189).

Didi-Huberman nos faz um convite, "diante da imagem", para visitar o negativo

⁵ Conceito inicialmente trabalhado por Goodman (1998).

dessas duas fotografias, a percorrer os seus porões no tempo e no espaço a fim de escavar o visível; não o invisível, mas o que está posto. Dessa forma faz-se um movimento reverso sobre o cerne das questões que envolvem o legível das imagens: as práticas discriminatórias, o racismo estrutural e posturas iconoclastas, intolerância destinada às religiões de matriz africana que perpetuam por entre os séculos e que são representações que versam o preconceito da aparência negra e o apagamento social, econômico e cultural de classes. O negativo que insurge das profundezas, das sombras das imagens rumo à superfície que "é a *matéria informis* quando aflora da forma, é a apresentação quando aflora da representação, é a opacidade quando aflora da transparência, é o visual quando aflora do visível" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 189). É o momento da instauração da fotografia contemporânea ao estabelecer uma dialética entre o visível e o legível da imagem. E, ainda, é "potência do negativo. Onde a semelhança trabalha, joga, se inverte e se dessemelha. Onde figurar equivale a desfigurar" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 190). Onde, pela "rasgadura", essas ações legitimadas como práticas discriminatórias declaram uma visada multifacetada. Esta visada é um acontecimento na direção de Deleuze, que se recorda tênue e intricado, que funciona como entidades dinâmicas que afetam e são afetadas pela imagem. O acontecimento nessas imagens se manifesta, tanto pelos aspectos técnicos, físicos e químicos, expressos pelo enquadramento, a revelação marmorizada, que dá o efeito de ação do tempo, a justaposição da imagem com outros códigos e substratos da cultura, as danificações no negativo e a inserção de desenhos, quanto pelos fatores psicológicos e cognitivos, como as experiências com outras imagens inventariadas na contemporaneidade e as próprias referências do autor sobre as fotografias. Como complementa Henri Bergson com a sua filosofia do tempo:

Voltamos, pois, sempre ao mesmo ponto: há só um Tempo real e os outros são fictícios. Que é em efeito um Tempo real senão um Tempo vivido ou que poderia o ser? Que é um Tempo irreal, auxiliar, fictício, senão aquele que não poderia ser vivido efetivamente por nada nem por ninguém? (BERGSON, 1972, p. 130).

As imagens da Figura 2, narram um passado que não é mais passado, um futuro que ainda está por vir, mas que é presente no passado, tanto porque, quando é percebido pelo instante fotográfico, já passou, como por lembrar um passado ainda presente e intrínseco nas sociedades contemporâneas. As fotografias precisam o tempo como acontecimento, seja psicológico, seja físico, de decurso, sucessão, desterritorialização,

memória e não menos de criação. Dessa maneira o tempo é uno, composto por fluxos ou durações temporais de naturezas diversas. Orientar-se pelos códigos verbo-visuais e pelas contaminações deixa interstícios para avistarmos as ruínas deixadas pelo tempo e pelo espaço. No tempo não homogêneo de revelação, amplificado ao máximo pela manipulação técnica e sobreposições, observam-se, na imagem, os espaços em que o tempo não conseguiu ou não foi suficiente para "avançar" na tentativa de "extinguir" os preconceitos arraigados pela historicidade que são revividos pela memória. Segundo Bergson (2006, p. 183-234), se desconsiderarmos nessas imagens o agora como o "tempo real", apreendido pelo viés de um tempo espacial, de um tempo vazio, onde os acontecimentos ocorreram, e desviarmos o olhar para o próprio acontecimento, encontraremos o tempo da duração, da desterritorialização, da criação e da imanência, onde a imagem se manifesta como acontecimento.

Considerações finais

O conjunto dessas imagens analisadas que compõem *Outros Navios*, ao conjecturar os seus lugares de ocupação, sugere o tempo real da sucessão que tem por finalidade as vivênciaspretéritas e os acontecimentos do mundo físico (destinado às minorias) mesmo que simultâneos ou contemporâneos uns aos outros. Ainda há de se avaliar a sua ininterrupção (passado, presente, futuro), já que a expografia *Outros Navios: Fotografias de Eustáquio Neves* constitui de histórias, trajetória; as ambiências e rasuras da memória, traduzidas em acontecimentos que estão se realizando ininterruptamente como um processo contínuo. E, por fim, com uma continuidade que provoca mudança nos estados uniformes.

É possível refletir, especialmente à luz do enfoque proposto por Eustáquio Neves, a confirmação dessas conexões históricas, onde passado, presente e futuro se “fundem”, ratificando que, não importa o tempo, mas, nos parece fundamental romper com o silenciamento e assumir um papel na construção social e política para estabelecer ou reconquistar os direitos que, periodicamente, são retirados ou fragilizados nesse tecido.

A escolha do artista pela fotografia contaminada e expandida na representação das séries que abordam tempos e espaços narrativos, também tem muito a nos revelar. Com uma atenção especial às manipulações nos fotogramas, destacada em todos os enquadramentos, sugere um fortalecimento dos períodos históricos, pois ressalta os seus

propósitos e, simultaneamente, reafirma lutas comuns que atravessa e são atravessadas pela temporalidade ao se desvencilhar do linear e segmentar. A própria disposição das imagens lado a lado reforça o sentido desse esfacelamento temporal-espacial onde, no nosso entendimento, segundo Deleuze (2003) instaura-se um abalo sísmico na concepção retilínea do senso comum ao compreender o tempo não por sua linearidade e sim por “saltos, acelerações, rupturas e diminuições de velocidades” (GUALANDI, 2003, p. 71) e, ao invés de uma linha de tempo, constitui-se um entrelaçado de tempo nessas imagens, em vez de fluxo, uma massa; em lugar de rio, um labirinto; não mais um círculo, porém um furacão em espiral; “não uma ordem do tempo, mas variação infinita, nem mesmo uma forma de tempo, mas um tempo informal, plástico” (PELBART, 2004, p. XXI).

Normalmente os acontecimentos, no domínio, seja do público/privado, seja do interno/externo, seja do individual/coletivo, parecem ocorrer em durações e velocidades variadas. Para Henri Bergson, essa sensação de maior ou menor duração dos eventos físicos ou psíquicos está atrelada à nossa entrada e participação pragmática na sociedade, a qual gera a relação entre os acontecimentos. Todavia a nossa perspicácia dessa duração está sujeita a alterações de acordo com o nosso interesse, para onde olhamos. Ou seja, se atentarmos para esses acontecimentos que nos dão a ver as imagens, eles parecerão ser mais demorados. Por conseguinte, cabe à fotografia dar vazão a esse processo estético da instauração a fim de evitar o sufocamento ou o apagamento dos acontecimentos revelados. Que a imagem exerça o seu papel de ressignificação, e não apenas desfile "diante de si, num tempo muito curto, todos os acontecimentos esquecidos de sua história, com suas mais íntimas circunstâncias e na própria ordem em que se produziram" (BERGSON, 1999, p. 172) em uma duração esvaziada e apenas "diante da dor dos outros".

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução: Sergio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERGSON, Henri. **Mélanges**. Édition du Centenaire. Paris: P.U.F., 1972.

- BERGSON, Henri. **Matéria e memória** - ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. In: **O pensamento e o movente**. Ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 183-234.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.3.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- FRANCO, Juliana. de Oliveira. Rocha. **Corpo e alteridade a experiência estética na videoarte**. RS: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- GOODMAN, Nelson. Art in action. In: **Encyclopaedia of Aesthetics**. New York: Oxford UP, 1998. v. 2.
- GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico**: ensaios de esquizo-análise. Tradução: Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1998.
- LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. **Lapiz. Revista Internacional de Arte**, Madri, n. 134-135. jul./set. 1997.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- NEVES, Eustáquio. Ateliê do artista: Eustáquio Neves. *Youtube*, 9 maio 2019. 7min e 25 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uuSJpNbiS6U&t=293s>. Acesso em: 17 jan. 2024.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**: Imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2007.
- SERRES, Michel. **A comunicação**. Porto: Res, 1998.

SESCSP. **Exposição “Outros navios: fotografias de Eustáquio Neves”** chega no dia 7 de setembro ao Sesc Ipiranga. 2022. Disponível em:

<https://www.sescsp.org.br/exposicao-outros-navios-fotografias-de-eustaquio-neves-chega-no-dia-7-de-setembro-no-sesc-ipuranga/>. Acesso em: 12 jan. 2024.

SESCSP. **Outros navios: fotografias de Eustáquio Neves**. Exposição de 07/09/2021 a 26/02/2022. Curadoria de Éder Chiodetto. Disponível em:

<https://www.sescsp.org.br/programacao/outros-navios-fotografias-de-eustaquio-neves/>. Acesso em: 21 jan. 2024.

TUNGA. 1997. In: NETFLIX. Documentários brasileiros. **Inhotim**, 2018, 38min 12s a 38min 29s. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81311699>. Acesso em: 29 jan. 2024.