

JOGOS E COSTUMES: ENTRE O DOCUMENTO E A RESISTÊNCIA NAS HIBRIDAÇÕES DE EUSTÁQUIO NEVES

Adriana Camargo Pereira

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise de duas imagens que compõem a obra do multiartista Eustáquio Neves, intitulada *Jogos e Costumes* – livro de artista, 2014; elaborada para a edição da 3ª Bienal da Bahia, ocorrida no mesmo ano. Essas imagens, também fazem parte de sua atual exposição (2022), intitulada *Outros Navios: Fotografias de Eustáquio Neves*. O breve estudo pretende abordar através das hibridações do multiartista, em diálogo com o imaginário, o simbolismo e o documento, - as membranas e camadas históricas, as rasuras registradas na superfície das imagens. E ainda dar a ver através dessas imagens a presença e a ambiência, a impregnação dos preconceitos e das violências presentes seja nas artes, seja no âmbito social que as impelem.

Palavras-chave: Jogos e Costumes. Documento. Hibridações. Fotografia.



GAMES AND CUSTOMS: BETWEEN THE DOCUMENT AND RESISTANCE IN EUSTÁQUIO NEVES HYBRIDIZATIONS

Abstract: This article presents an analysis of two images that compose the work of the multi-artist Eustáquio Neves, entitled *Games and Customs* – artist book, 2014; prepared for the edition of the 3rd Bahia Biennial, which took place in the same year. These images are also part of his current exhibition (2022), entitled *Other Ships: Photographs by Eustáquio Neves*. The brief study intends to approach through the hybridizations of the multiartist, in dialogue with the imaginary, the symbolism and the document, - the membranes and historical layers, the erasures registered on the surface of the images. And also to show through these images the presence and ambience, the impregnation of the prejudices and violence present either in the arts or in the social sphere that impel them.

Keywords: Games and Customs. Document. Hybridizations. Photography.

*Jogos e Costumes*¹ é um livro de artista de 2014, elaborado pelo multiartista Eustáquio Neves, para a 3ª edição da Bienal da Bahia que aconteceu no mesmo ano, após um hiato de quase meio século da edição anterior. Algumas peças e fotografias produzidas para o projeto de *Jogos e Costumes* também fazem parte da exposição *Outros Navios: Fotografias de Eustáquio Neves* (Sesc/SP, 2022).

BIENAS DA BAHIA COMO RESISTÊNCIA

A primeira edição da Bienal da Bahia aconteceu em dezembro de 1966, no Convento do Carmo, em Salvador, e contou, além de Juarez Paraíso, com a iniciativa conjunta dos artistas Chico Liberato (1936) e Riolan Coutinho (1932-1994).



Já a 2ª Bienal da Bahia ocorreu dois anos depois, em 20 de dezembro de 1968. Essa edição conviveu com a atmosfera tensa de um período complexo, com o endurecimento do Regime Militar, que aplicava a censura e a truculência contra os artistas e penalizava rigorosamente a arte e a cultura. Uma matéria publicada no jornal *Diário de Notícias* de março de 1968 atesta a violência que afetaria a 2ª Bienal:

Linha-dura é um estado de espírito. É a linha correta e coerente de conduta. Nela se resume um antagonismo medular à corrupção e à subversão. Não gostamos de ladrões nem de subversivos. Esse estado de espírito é o mais válido, consciente e patriótico sentimento nacionalista. E onde nacionalismo autêntico é crime? A declaração do coronel Osnelli Martinelli, em 24 de março de 1968, publicado no jornal *Diário de Notícias*, antecipava o arbítrio e violência que se instalaria no País com a decretação do AI-5, em 13 de dezembro do mesmo ano. Nas artes visuais, seu principal alvo foi a 2ª Bienal da Bahia (Dias, 2014, s/n).

Deste modo, a 2ª Bienal da Bahia, realizada no Convento da Lapa, no governo de Luiz Viana Filho (1908-1990), teve a sua edição interrompida pelo Regime Militar com o confisco de diversas obras de artistas locais e nacionais. Algumas dessas obras foram totalmente destruídas e várias ainda hoje seguem desaparecidas, apagadas da história das Bienais da Bahia.

Ante as dificuldades, a 2ª edição da Bienal foi encerrada no dia seguinte à abertura e reaberta após um mês, contudo com um número reduzido de apenas dez obras, do total de um acervo de mais de mil obras de artistas diversos. O Regime Militar prejudicou o desenvolvimento de práticas e linguagens nas regiões mais extremas do país, impediu o fluxo de informações e discussões acerca da arte e da cultura produzidas em outras partes do Brasil e,



ainda, ocasionou um atraso para a região Norte e Nordeste no que compete ao fazer artístico e à reflexão sobre a arte contemporânea.

As Bienais da Bahia sofreram uma interrupção de décadas por diversos motivos, como o ambiente repressivo da ditadura militar em curso no país, as políticas públicas² no estado da Bahia, entre outros fatores, e foi somente depois de um íterim de 46 anos que um novo projeto curatorial da Bienal ressurgiu com o título *É tudo Nordeste?* A proposta dessa edição se mostrou ambiciosa no intuito de fazer um resgate histórico, uma reocupação artística na ação conjunta de artistas baianos, das regiões Norte e Nordeste e de outros estados do Brasil em diálogo. Quase cinquenta anos depois, curadores dessa mostra remontam em Salvador parte das edições anteriores ocorridas em 1966, 1968 e escalam cerca de 200 artistas para a nova Bienal.

JOGOS E COSTUMES: RESGATE E MEMÓRIA

O Museu Nina Rodrigues, hoje, Museu Estácio de Lima (MEL), em Salvador-BA, na descrição de Ana Pato (2015, p. 127) “foi pensado para ser um lugar de averiguação do comportamento humano pela perspectiva da medicina legal e fundamentado nas teorias raciais do final do século XIX”. Em 1979, ele foi transferido para o Instituto Médico-Legal Nina Rodrigues, no departamento da Polícia Técnica do Estado da Bahia, que, curiosamente, foi construído sobre um terreiro de candomblé, de onde os membros foram expulsos e o terreno desapropriado para dar lugar ao instituto. Esse museu tem como predicação interesses, como a *antropologia* e a *etnografia*, porém, segundo registros, “não oferecia ao público nenhuma informação sobre a origem e a história dos



objetos da coleção, se teriam sido adquiridos ou se faziam parte das apreensões policiais da antiga Delegacia de Jogos e Costumes” (Pato, 2015, p. 128) Os registros das peças e documentos do acervo sofreram um apagamento de parte da memória-história sobre a quem reportavam ou de onde vinham. O antropólogo Ordep Serra, em entrevista, contesta, inclusive, o nome de “museu” para um espaço que não preserva a memória e a história: “um museu tem que ter uma ficha museográfica. Se não tem, não é museu. Eles sumiram com os documentos. Eu lembro que embaixo das peças tinha escrito o nome do terreiro de onde tinham vindo” (Pacheco, 2016, s.p.). E atualiza esta omissão sobre obras do acervo, do Museu Estácio de Lima:

Nada era dito ao visitante sobre a composição da mostra, sobre sua ordem expositiva: o tácito convite gritava que era só olhar e ver. A justaposição dos três repertórios – monstros da natureza, testemunhos do crime, objetos de culto dos negros – não era justificada por qualquer argumento. Mas haverá artifício ideológico mais poderoso do que este – um recurso que mima, parodia e reifica a evidência? (Serra, 2006, p. 314).

No ano de 2016 em reportagem ao jornal *Correio*, o antropólogo Renato Oliveira revelou que foi necessário um movimento para fornecer um destino íntegro às peças, pois o Museu Estácio de Lima “era representante no Brasil do racismo científico do século XIX” (Pacheco, 2016, s.p.). Serra (2011, p. 6) complementa essa denúncia no texto sobre o racismo tenaz que imperava: “uma coisa não se pode negar: a leitura ‘científica’, ‘racional’, ‘higiênica’ dos ritos afro-brasileiros expressa no Museu Estácio de Lima é muito mórbida. E isso não decorre dos ritos contemplados. Decorre do olhar ‘científico’ que assim os divisou”.



Por esses e outros fatores, o museu encerrou as atividades em 2005 e o seu acervo foi distribuído entre outros museus da cidade de acordo com as especificidades das obras. Alguns desses arquivos ficaram embalados em uma espécie de “museu-depósito”³. Eustáquio Neves, em suas pesquisas, ao se interessar pela temática do candomblé⁴ e ao buscar os artefatos apreendidos pela polícia da extinta Delegacia de Jogos e Costumes⁵ no início do século XX, descobriu (Faria; Villa; Mascarenhas, 2014) a existência do acervo do museu desativado no Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia. Instrumentalizado desse material, o artista se apropriou de registros, fichas catalogadas e fotografias do MEL, juntamente com documentos investigados no Arquivo Público da Bahia, para “forjar”⁶ seus próprios documentos, objetos de santos a partir dos arquivos que “não existiam” (Pato, 2014). Ana Pato descreve a importância da obra para a cultura e a história na poética do sagrado e narrar uma história asfixiada:

Ao propor a escrita de um livro que é também um arquivo poético, Eustáquio cria a possibilidade de restabelecer ligações entre imagens capturadas e suas histórias sagradas, o ato de forjar documentos inexistentes faz com que o artista construa a partir de outras matrizes uma nova história (Pato, 2015, p. 131).

Ao se apropriar de documentos e criar novas narrativas verbo-visuais, Neves parece se aparelhar de métodos estéticos, como os avaliados por Rancière (2012) como “regime estético”, e isto é o que vamos perceber presente nas duas obras apresentadas em *Jogos e Costumes*.



A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO E FICÇÃO

A imagem 1 se aproxima, seja pela técnica, pois o artista se municia da técnica mista como tom para o seu trabalho, seja pelo tema, ou, ainda, pela dependência intrínseca com o tempo, o espaço e a linguagem que ela imprime, pois o tempo para ele é anacrônico, assim como o espaço e a linguagem. Tempo e espaço dilatam-se, a fim de revelar camadas e intervalos não visíveis, potências e vieses, ruínas e hibridações que insurgem das profundezas da memória, dos tempos passados e futuros. Através das pesquisas e dos experimentos do artista, os resultados materializam-se em aberturas de “portais místicos”, que se mostram na superfície fotográfica. Essa imagem revela o que Georges Didi-Huberman nomeia de “rasgaduras”:

Pelo menos fazer uma incisão, rasgar. [...] debater-se nas malhas que todo conhecimento impõe e de buscar dar ao gesto mesmo deste debate – gesto em seu fundo doloroso, sem fim – uma espécie de valor intempestivo, ou melhor, incisivo (Didi-Huberman, 2017, p. 185).

Contudo, antes de iniciar a análise, gostaríamos de esclarecer ao leitor que as duas imagens (que propomos aqui analisar), que formam um conjunto da série *Jogos e Costumes*, são apropriações do artista para a edição da bienal, assim como para expografia de *Outros Navios: Fotografias de Eustáquio Neves* (Sesc Ipiranga 09/2022). Nesta obra, entretanto, elas tiveram um ganho de sentidos e contornos. O artista nos ilumina a respeito:

(...) não existe um significado separado para cada imagem que te envie, tudo trata da questão da violência contra o candomblé na Bahia. Faço uso entre outros recursos da apropriação de documentos de arquivos para forjar outros documentos (Neves, 2020a, s.p.).



Ou seja, não há acordo direto e específico das representações fotográficas com a religião de matriz africana; “é só identificação de arquivo, já que eu sou praticamente leigo em respeito ao candomblé” (Neves, 2020b, s/n.), destaca. As obras, em suas manipulações e contextos sejam o de 2014 ou o de agora 2022, se colocam como presenças, ambiências que atestam a violência, o preconceito e a intolerância.

Não raro, percebemos nas imagens simbolismos e imbricações que transitam entre a realidade e ficção, o imaginário e o simbólico. Porém, todos esses conceitos, se apresentam de modo a desvelar, por detrás da superfície da imagem, essas brutalidades como forma de fazer uma leitura mais abrangente sobre o conjunto da obra. Assim, desenvolveremos superficialmente algumas questões que tocam matizes do candomblé, quando necessário, com o objetivo de expandir os argumentos, mas esclarecemos que o foco analítico compete às imagens.

FOTOGRAFIA E HIBRIDAÇÕES: O SIMBÓLICO E O IMAGINÁRIO COMO DOCUMENTOS QUE ATESTAM

Nessas duas fotografias, é notória a presença comunicante desse binômio materializado na imagem. Neves imprimiu ambas as fotografias sobre um modelo de ficha catalográfica que era utilizada pela Delegacia de Jogos e Costumes, do Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia – “As fichas são apropriações, e a minha ideia é trabalhar com arquivos e forjar uma documentação a partir deles”, traduz Neves (2020c, s.p.). Esta foi uma iniciativa irônica, criativa e paradoxal de (re)velar o material que foi varrido pelo apagamento através dos tempos: o tempo do acontecimento,



do registro policial e, por fim, da adulteração das provas documentais dos supostos crimes e infrações cometidos na época. A linguagem faz um cinturão na imagem em destaque ao centro, através de palavras datilografadas na ficha, “descrição e histórico”, “bibliografia”, “devolvida”, seguidas da assinatura, – catalogações que atestavam os dados de pessoas apreendidas ou autuadas, que participavam de celebrações, cerimônias ou cultos e rituais em terreiros de candomblé, filhos ou pais de santo da casa ou de pessoas que participavam de jogatinas pela cidade. Essas imagens apresentam na sua superfície inscrições verbo-visuais, que tomam “o lugar”, ocupam um papel representativo dos sucessivos registros: os documentos, objetos e rostos contidos nos arquivos da polícia; narram a política hedionda, iconoclasta e intolerante do período. As imagens elaboram um resgate e atualização do tempo para além dos registros espaciais, subvertendo o sentido do “real” dado a priori ao incorporar um “novo” diálogo verbo-visual, com apropriações e citações como recurso de ficção-verdade sobre os modelos das fichas existentes. Com um efeito de duração, as superfícies dessas imagens apresentam, pelos símbolos, um passado intolerante, um presente incerto e um futuro obscuro, no que diz respeito à prática discriminatória e à criminalização histórica das religiões de matriz africana, considerando o esfacelamento icônico do país, provido e firmado pelo binarismo político, cultural, religioso e, não menos, econômico. Como afirmou Bergson (2006) ao investigar a narrativa metafísica, no que se refere à duração, de o tempo traduzir o verdadeiro lugar da experiência do ser, como lócus genuíno. Do todo que somos entre a memória, o agora e o que será.

Se assumirmos como linha guia de investigação as falas do artista sobre essas duas fotografias, entendemos que as



representações contidas na imagem 1 formam o que Henri Bergson vai nomear de *intuição*. Eustáquio Neves, ao nos dizer que é para olharmos para a imagem como “uma representação do meu ponto de vista, apenas”, sugere-nos que ela foi produzida de acordo com o seu método, via recursos de pesquisa e apropriação de documentos de repressão ao candomblé, mas cujos resultados se desvelaram no domínio do intuitivo. Como sugere Bergson (1999, p. 29), “é preciso procurar ver para ver e não mais ver para agir”, inclusive na produção das fotografias, porque os processos laboratoriais de revelação e cópia, os experimentos com fotogramas, químicos e ampliadores nem sempre são exatos.

Apesar disso, o princípio utilizado nas suas fotografias não denota redução ou associação da criação à empiria. Tampouco faz da experiência comum o objeto; conjetura como a experiência esclarece e oferece contornos para os simbolismos compreendidos no candomblé. A circulação imanente dessa multiplicidade que rege o universo das práticas e dos artefatos religiosos empresta a essas imagens um caráter de respeito, considerando a experiência da duração temporal-espacial abrangida por elas. Na experiência com partes do “real” mediante a apropriação das fichas catalográficas, Neves realiza a ficção-realidade no imaginário coletivo diante da violência e da intolerância social destinada cotidianamente às religiões de matriz africana e completa a experiência, no viés de Bergson (2006), sobre a metafísica que acontece não como generalidade da experiência, mas como experiência integral e absoluta da matéria (Lecerf; Borba; Kohan, 2007).

A imagem 1 apresenta três arcos e flechas na cor dourada – o “Ofá”, que, no candomblé, é o símbolo de Oxóssi, o orixá das matas, o orixá caçador. Esta fotografia partiu de um desenho elaborado

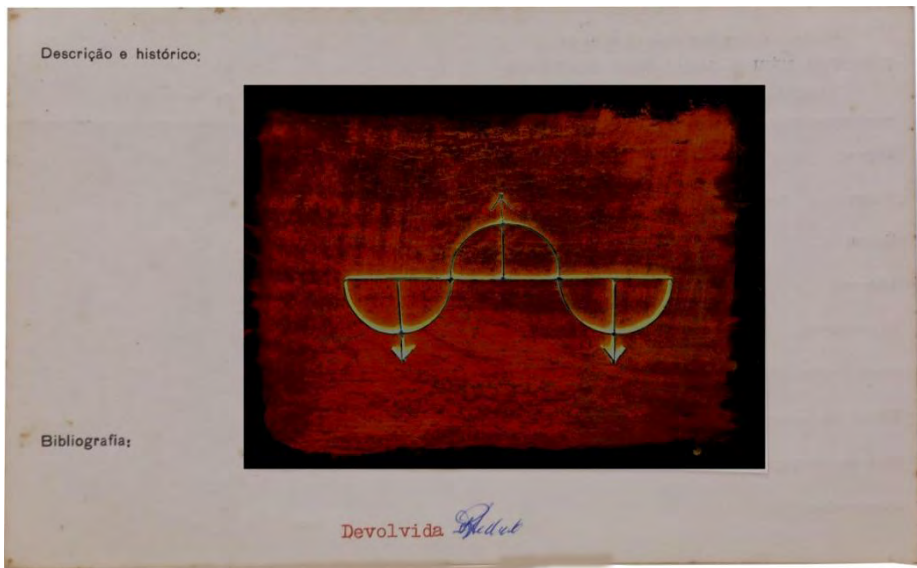


pelo artista, que se tornou escultura e, por fim, objeto fotográfico. O artista em entrevista a Glauceia Helena de Britto revela um pouco sobre o processo:

Meu trabalho em alguns casos pede soluções que o tornam um objeto. Já fiz inclusive escultura, tenho alguns objetos produzidos, são resultados que não passam só pela questão do experimento, e sim necessidade de resolver ideias (Neves, 2019, s.p.).

A imagem 1 apresenta como característica determinante um fundo vermelho-sangue, que sobressai na moldura preta, da fotografia-pintura. Ambas as cores em complementaridade deflagram em destaque os três arcos na cor dourado-amarelado, situados ao centro, parecendo ter luz, pois eles “vibram” imersos no vermelho-sangue. Por todo o enquadramento, podem ser observadas pinceladas de preto, que se misturam ao vermelho, formando texturas. As linhas dos arcos e as “setas” das flechas compõem movimentos retos e curvilíneos a procurar, em direções desiguais, rumo ao infinito, um apontar de caminhos para todos os lados, mas, sobretudo, para fora do enquadramento ou, ainda, talvez, ecoem um “grito” conjunto, em meio ao “sangue”, na tentativa de romper a moldura, como um chamado de socorro.





Fonte: Fotos cedidas pelo artista – arquivo pessoal.

A fotografia indica uma estética contendo fronteiras disciplinares, nas quais os meios de comunicar temporal-espacial estão encarnados, cravados na superfície da imagem como o próprio artefato. A imagem se resolve como percepção operatória, e não como mero suporte iconográfico, em que aparecem as sobrevivências anacrônicas, atemporais ou as memórias enterradas que ressurgem. “A grandeza histórica só pode ganhar forma artística na sua dimensão trágica. O tempo da história é infinito em todas as direções e não preenchido em cada instante” (Benjamin, 2011, p. 261).

Ou seja, o tempo dos acontecimentos, ao qual a imagem alude, é forma não preenchida, é caminho possível de ocupação, pois, em harmonia com Benjamin (2011, p. 261), “o acontecimento não preenche a natureza formal do tempo em que está inserido”.

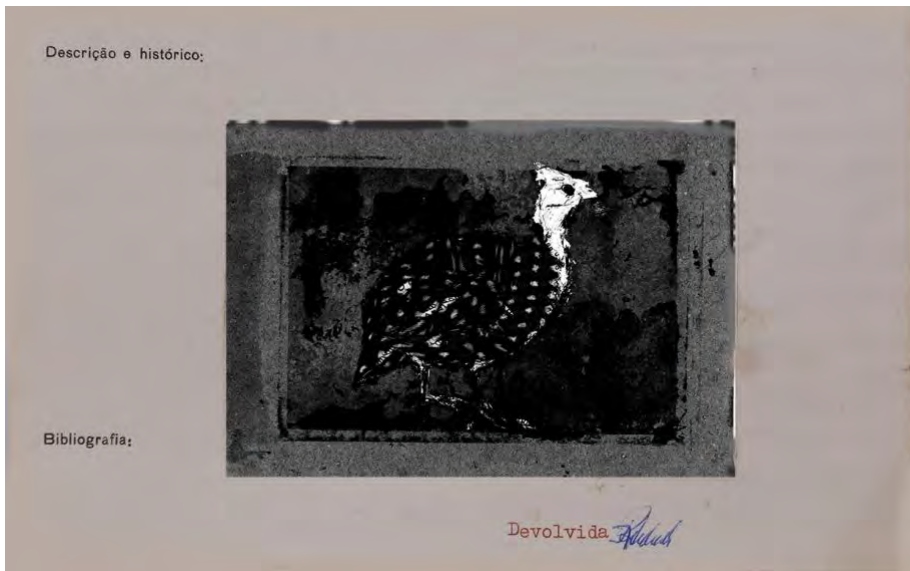


Não cabe pensar nas formas de atestar e captar a violência sofrida pelos terreiros, mas na sua ideia, na noção que a imagem desvela pela técnica e pela estética como elementos empiricamente indetermináveis do tempo histórico completado. A imagem, mediante artifícios expandidos, elabora uma leitura imaginária da violência, da perseguição religiosa que justifica a desapropriação dos terreiros como presença da sobrevivência de outros tempos e faz a conjunção da diferença e da repetição (Deleuze, 1988). Em outras palavras, propõe novo modelo de temporalidade, no qual a imagem é formada pela montagem de símbolos e imaginários, de tempos heterogêneos e descontínuos, que se conectam por um olhar contemporâneo que ressignifica o passado como devir (Didi-Huberman, 2015).

A cor vermelha como meio representativo determina essa dimensão trágica dos acontecimentos, enquanto as formas dos arcos revelam a duração temporal-espacial no enlace entre história e memória. Em sentido literal, o vermelho “encarnado” (Didi-Huberman, 2012) na imagem reveste a textura do sangue vivo, personifica a corporeidade que oferece significação à superfície da imagem sobre as profundezas significantes que ali se desvelam.

A imagem 2 mantém o mesmo foco discursivo, ao exibir um desenho-fotografia de uma galinha d’angola na foto p&b, onde as bolinhas e o pescoço em branco ficam em destaque. A galinha d’angola é um símbolo de excelência dos ritos de iniciação na cosmologia do candomblé (Barros; Mello; Vogel, 1993), ela representa a própria iniciação. Considerada um “bicho feito”, esta ave é o elo de comunicação direta entre o humano e sagrado.





Fonte: Fotos cedidas pelo artista – arquivo pessoal

De volta à imagem, alguns pontos nos parecem importantes destacar nesse simbolismo, pois há a presença de um contínuo jogo ideológico de identidade e diferença. A violência contra o candomblé faz um liame com a transposição de elementos sociológicos presentes num contexto religioso dominante – o catolicismo no país e no mundo. A ave, como símbolo de iniciação no candomblé, pode ser identificada com o batismo ou a conversão do pagão ao cristianismo. Outro ponto importante é o que se refere ao cativo e à domesticação que são impostos ao negro escravizado, assim como à ave, pois, para o negro assumir uma religião de matriz africana em um país, em uma sociedade onde o catolicismo é hegemônico e catequizador, existe um alto risco, uma ameaça declarada à doutrina religiosa conservadora, sobretudo ao



Estado com suas formas reguladoras e de controle, no sucessivo trabalho de vigiar e punir foucaultiano (Foucault, 1996).

Outro fator a ser evidenciado entre as duas religiões, para além da vigilância do Estado e da repressão policial, é o choque de culturas, já que diferenças cruciais se inscrevem na genealogia de cada uma, como, também, as categorias conceituais, em razão de o cristianismo estar aportado na tradição e na academia, enquanto o candomblé surge nos “porões”, na margem da doutrinação pelo cristianismo. Desse modo, não existe equivalência entre elas, e a distância abissal, ideológica define também pilares de violência, de preconceito e de intolerância sofrida, mesmo nos dias atuais, pelas religiões de matriz africana, já que o nivelamento está distante de se constituir veridicidade nas sociedades contemporâneas.

A relação do mito com a ave representada na imagem faz acontecer o constante movimento de realidades e ficções nela imaginadas e da linguagem em torno dos simbolismos; tudo se move em equivalência com as forças da narrativa verbo-visual que os envolve (mito-representação).

Ainda no campo do imaginário, a galinha d’angola desperta os cinco sentidos na relação da “feitura de santo”, pelo fato de o processo de iniciação depender de alimentos e especiarias, ornamentos e indumentária próprios da realização do ritual. Os sentidos e as ações que unem os grandes centros urbanos, a cultura dos povos na afinidade entre os terreiros e os “centros” das cidades deliberam lugares de câmbio e sociabilidade, mistura de gênero se de territórios transfronteiriço, que comportam essas instâncias.

Esta imagem manifesta todo o universo ritualístico do candomblé, de sobrevivências desveladas por meio da arte e se assume como um símbolo de vida e morte, como imaginário



coletivo presente nos filhos de santo e nos curiosos; um princípio conceitual e como correspondente afetivo de tais elementos e, subsiste como modalidade de difusão cultural e artística frente à ditadura e intolerância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hibridização presente nessas obras de Eustáquio Neves, são encontradas constantemente na área das artes e que, segundo Santaella (2008, p. 12), podem ser “aplicadas, por exemplo, às formações sociais, às misturas culturais, à convergência das mídias, à combinação eclética de linguagens e signos e até mesmo à constituição da mente humana”.

As imagens indicam a mistura entre elementos para a formação de um novo elemento estético a fim de pronunciar acerca das ambiências, de dar a ver, aqui, esta violência assistida cotidianamente pelas artes. Na perspectiva de Santaella (2003, p. 135), em se tratando de arte, “são muitas razões para esse fenômeno da hibridização, entre os quais devem estar incluídas as misturas de materiais, suportes e meios”. Em outras palavras, via hibridação, as imagens revelam, na sua superfície, as relações entre os preconceitos arraigados de nossa sociedade, os quais traçam e amparam os comportamentos socioculturais. As fotografias de Neves se abrem através de ranhuras, rasuras, das diversas camadas que formam membranas; danificações e da inserção dos códigos verbais no desejo de resistir, de fomentar questionamentos sobre essa “ditadura”, que baliza as fronteiras, que baliza o processo criativo das artes, do artista. Ainda, a necessidade contemporânea de constante resignificação e do olhar atento às beiradas.



A obra *Jogos e Costumes*, assim como outras obras do artista se dirige no desejo de revelar (pre)conceitos perpetuados na história, na história da arte pelo viés, sempre, das camadas gravadas na superfície da imagem, nas membranas do fotográfico que costuram e formam as ruínas (em constante movimento) do presente.

Notas

¹ Mais informações em vídeo sobre processo criativo da obra, disponível em: <https://vimeo.com/97937139>.

² Nesta pesquisa, não nos aprofundaremos nas Bienais da Bahia tampouco nos porquês de um intervalo tão extenso de interrupções para a realização da 3ª. Bienal da Bahia, pois o nosso objetivo se dirige, a priori, e sobretudo, para a fotografia contemporânea. Nossa abordagem é centralizada nos movimentos artísticos, na importância da arte moderna, das bienais que auxiliaram na argumentação, reflexão e constituição da arte contemporânea.

³ “Conforme inventariado pela equipe do Arquivo Público, a coleção do MEL reúne 19 dossiês contendo documentos textuais (manuscritos, datilografados e impressos) e documentos iconográficos produzidos e acumulados pela instituição. Os 19 dossiês totalizam 403 documentos textuais, 697 documentos iconográficos e oito negativos” (Pato, 2015, p. 130).

⁴ Religião de matriz africana, que ganha força com a perda de prestígio da igreja católica a partir dos anos 1860, no Brasil, com a diminuição dos monopólios eclesiásticos.

⁵ A delegacia era responsável por reprimir jogos ilegais, vadiagem, prostituição e controlar jogos e diversões, incluindo as práticas de



magia. Foi nesse contexto que a repressão aos terreiros de candomblé foi enquadrada. A Delegacia foi extinta no país na década de 1970. Mais informações em Sousa (2018).

⁶ Mais informações em vídeo de registro do processo criativo de Eustáquio Neves na 3ª Bienal da Bahia, disponível em <https://vimeo.com/97937139>.

Referências

BARROS, José Flávio Pessoa de; MELLO, Marco Antonio da Silva; VOGEL, Arno. *A galinha d'angola*. Iniciação e identidade na cultura afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas, 1993.

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

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.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIAS, Reinaldo. O turismo religioso como segmento do mercado turístico. In: DIAS, Reinaldo; SILVEIRA, Emerson J. S. (org.). *Turismo religioso ensaios e reflexões*. Campinas: Alineas, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012



DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da arte. Anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2017.

FARIA, Isabela; VILLA, Gillian Moura; MASCARENHAS, Alfredo. *Arquivo público*. Departamento: Arquivo e Ficção; seção: Psicologia do Testemunho. Vimeo, 2014. 2min e 05seg. Disponível em: <https://vimeo.com/112207147>. Acesso em: 11 set. 2022.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter(org.). *Imagens da imanência escritos em memória de Henri Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

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 set. 2022.

NEVES, Eustáquio. *E-mail trocado com artista*. 11 set. 2020a, 15:43.

NEVES, Eustáquio. *Resposta ao questionário encaminhado ao artista*. 11 set. 2020b, 15:43.

NEVES, Eustáquio. *E-mail trocado com artista*. 11 set. 2020c, 15:43.

PACHECO, Clarissa. Após 93 anos, peças sagradas para o candomblé são identificadas e catalogadas. *Correio 24 horas*, Salvador, 24 jan. 2016. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/apos-93-anos-pecas-sagradas-para-o-candomble-sao-identificadas-e-catalogadas/>. Acesso em: 10 set. 2022.



PATO, Ana Mattos Porto. Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3ª Bienal da Bahia. *Revista CPC*, São Paulo, n. 20, p.112–136, dez. 2015. Doi: 10.11606/issn.1980-4466.v0i20p112-136. Disponível em: www.periodicos.usp.br/cpc/article/download/102614/107525. Acesso em: 02 set. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *A ecologia pluralista das mídias locativas*. Porto Alegre: FAMECOS, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Arte do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SERRA, Ordep. Sobre psiquiatria, candomblé e museus. *Caderno CRH*, v.19, n. 47, p. 314, Salvador, maio/ago. 2006. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/18760/12132>. Acesso em: 10 set. 2022.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DE SÃO PAULO (SESCSP). *Exposição outros navios fotografias de Eustaquio Neves Chega no dia 7 de setembro no Sesc Ipiranga*. 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: 10 set. 2022.

SOUSA JR. Wilson Caetanode. *Corujebó: candomblé e polícia de costumes (1938- 1976)*. Salvador, BA: Edufba, 2018.



Adriana Camargo Pereira é jornalista e artista. Doutora no programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade pela UFBA e mestra em Artes Visuais pela UNICAMP-SP. Desde 2001 trabalha como professora universitária e pesquisadora se dedicando especialmente às artes e as audiovisuais. Professora adjunta (2010-atual) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Idealizadora do projeto de pesquisa e programa contínuo dedicado à imagem, som e artes integradas intitulado: *Audiovisualidades Híbridas*. Contato: <https://www.audiovisualidadeshibridas.com.br>.

