

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM  
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

**GLAUCEA HELENA DE BRITTO**

**Poéticas contemporâneas da fotografia de autoria  
negra: um estudo a partir do acervo do Museu Afro Brasil**

São Paulo  
2023

**GLAUCEA HELENA DE BRITTO**

**Poéticas contemporâneas da fotografia de autoria  
negra: um estudo a partir do acervo do Museu Afro Brasil**

**Versão Corrigida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Dilma de Melo Silva.

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B856p Britto, Glauceia Helena de  
Poéticas contemporâneas da fotografia de autoria  
negra: Um estudo a partir do acervo do Museu Afro  
Brasil / Glauceia Helena de Britto; orientador Dilma  
de Melo Silva - São Paulo, 2023.  
93 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação  
Interunidades em Estética e História da Arte da  
Universidade de São Paulo. Área de concentração:  
Estética e História da Arte.

1. Fotografia. 2. História da fotografia. 3.  
História da Arte. 4. Brasil. I. Silva, Dilma de Melo,  
orient. II. Título.

BRITTO, Glaucea. **Poéticas contemporâneas da fotografia de autoria negra**: Um estudo a partir do acervo do Museu Afro Brasil. 2023. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Orientadora: Profª Dra. Dilma de Melo Silva.

Banca Examinadora

Aprovado em: \_\_\_\_\_.

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Às minhas avós,  
Sebastiana da Silva Britto (in memoriam)  
e Leonice Eleutério da Silva.

## AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Prof<sup>a</sup> Dra. Dilma de Melo Silva, pela confiança e suporte durante o desenvolvimento dessa pesquisa.

As Prof<sup>a</sup> Dra. Helouise Costa, Prof<sup>a</sup> Dra. Luciana Brito e Prof<sup>a</sup> Dra. Janaína Damaceno, pelas contribuições pertinentes durante minha banca de qualificação e/ou defesa de mestrado.

Ao Fernando Baldraia por pavimentar essa jornada acadêmica.

A Joyce Farias e toda a equipe do Museu Afro Brasil pelo apoio e trabalho em conjunto.

Aos meus pais, Waldir José de Britto e Maria Helena da Silva Britto, irmãs, Ingrid Helena de Britto e Jéssica Helena de Britto, e sobrinhos, Dandara Helena de Britto Amaral e Arthur de Britto Lima, por serem minha estrutura inclusive nos momentos mais difíceis dessa caminhada.

Aos meus amigos, David Ribeiro, Mônica Cardim e Jerusa Machado pela escuta atenta, afeto e generosidade na partilha.

Ao Cláudio Antônio Adão, amor e presença iluminada em minha vida, pela força necessária para o término desta dissertação.

“Brasil, chegou a vez  
De ouvir as Marias, Mahins,  
Marielles, Malês”

Estação Primeira de Mangueira

## Resumo

BRITTO, Glaucea. **Poéticas contemporâneas da fotografia de autoria negra**: Um estudo a partir do acervo do Museu Afro Brasil. 2023. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta pesquisa tem como objetivo ampliar os estudos sobre fotografia em relação aos desdobramentos do seu legado colonial na contemporaneidade, considerando a autoria negra e seus antecedentes históricos no Brasil como critério na investigação de poéticas contemporâneas. Para isso, foram listadas obras de artistas fotógrafos afrodescendentes, produzidas entre 1985 e 2015, que estão sob a salvaguarda do Museu Afro Brasil, em São Paulo. Dentre eles, foram realizadas leituras do conjunto de obras de Eustáquio Neves, pelo caráter emblemático de suas produções na referida instituição. Em termos de procedimentos metodológicos, buscou-se revisitar as possíveis histórias da fotografia através da construção de uma narrativa que se dispôs a rever o processo de construção historiográfica do cânone e sua relação com os lugares marginalizados ou lacunas existentes no registro da produção imagética autoral de afrodescendentes – com foco na experiência brasileira –, trazendo-os para o centro. Ao deter-se na análise da trajetória e do conjunto de obras dos fotógrafos indicados, foi possível observar o desenvolvimento de poéticas diversas, porém, voltadas para a restituição da memória afrodescendente no Brasil, ao interpretar criticamente acontecimentos históricos relacionados à população negra e destacar pessoas e temas ligados à uma experiência social racializada. Entre outros significados, tais escolhas poderiam indicar que, mesmo quando a prática fotográfica passa a ser tardiamente acessada por esses profissionais, determinadas produções de linguagem mantêm como foco a disputa e construção de espaços para a subversão de padrões dominantes que, segundo a hipótese inicial desta investigação, estruturariam narrativas (visuais) contra-hegemônicas – as chamadas contrapráticas autográficas. Pelo presente exposto, tais narrativas não seriam apenas contra-hegemônicas como também contra-coloniais.

**Palavras-chave:** Fotógrafos negros. Fotografia. História da fotografia no Brasil. Eustáquio Neves. Museu Afro Brasil.



## **Abstract**

BRITTO, Glaucea. **Contemporary poetics of Black authorship photography**: A study based on the collection of the Museu Afro Brasil. 2023. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This research aims to expand studies on photography in relation to the unfolding of its colonial legacy in contemporary times, considering black authorship and its historical antecedents in Brazil as a criterion in the investigation of contemporary poetics. For this, works by Afro-descendant photographic artists, produced between 1985 and 2015, which are under the custody of the Museu Afro Brasil, in São Paulo, were listed. Among them, the set of works by Eustáquio Neves was read, due to the emblematic character of his productions at the institution. In terms of methodological procedures, we sought to revisit the possible histories of photography through the construction of a narrative that set out to review the process of historiographical construction of the canon and its relationship with the marginalized or existing gaps in the register of authorial image production by people of African descent – with a focus on the Brazilian experience –, bringing them to the center. By analyzing the trajectory and body of work of the photographers indicated, it was possible to observe the development of diverse poetics, however, focused on the restitution of Afro-descendant memory in Brazil, by critically interpreting historical events related to the black population and highlighting people and themes linked to a racial social experience. Among other meanings, these choices could indicate that, even when photographic practice becomes accessible to these professionals at a late stage, certain professionals, certain language productions remain focused on disputing and spaces for the subversion of dominant patterns which, according to the initial hypothesis of this investigation, would structure counter-hegemonic (visual) narratives - the so-called autographic counter-practices. According to this hypothesis, such narratives would not only be counter-hegemonic but also counter-colonial.

**Keywords:** Black photographers. Photography. History of photography in Brazil. Eustáquio Neves. Museu Afro Brasil.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Sem título, Augusto Stahl	15
Figura 2 - Tipos de negros de ganho, Christiano Jr	16
Figura 3 - Vendedora de frutas no Rio de Janeiro, Alberto Henschel	17
Figura 4 - Três poses de fotos típicas, Agassiz	18
Figura 5 - Escravizados brasileiros do século XIX, Christiano Jr	20
Figura 6 - Easter Sunday, Marion James Porter	23
Figura 7 - Jubilee singers at Fisk University, Willian L Clements	24
Figura 8 - Frederick Douglass, autor desconhecido	26
Figura 9 - St. Louis Cathedral at Jackson Square, Jules Lion	27
Figura 10 – José Ezelino da Costa, s.d., José Ezelino da Costa	29
Figura 11 – Anna das Dores (sobrinha), s.d., José Ezelino da Costa	30
Figura 12 – Maria de Lourdes (sobrinha), s.d., José Ezelino da Costa	31
Figura 13 – Bertuleza Maria da Conceição (mãe), s.d., José Ezelino da Costa	32
Figura 14 – Sem título (centro da cidade de Caicó, RN), s.d., José Ezelino da Costa	32
Figura 15 - Festa de Nossa Senhora do Rosário, 1999, Walter Firmo	33
Figura 16 - Menino Marceneiro, Lita Cerqueira	36
Figura 17 - White Shoe, Bauer Sá	37
Figura 18 - Foto de família, Hebert Sobral	38
Figura 19 - Eustáquio Neves, Miguel Neves	38
Figura 20 - Série Arturos, Eustáquio Neves	41
Figura 21 - Objetificação do corpo, Eustáquio Neves	42
Figura 22 - Série Encomendador de Almas, Eustáquio Neves	43
Figura 23 - Série Cartas ao Mar, Eustáquio Neves	44
Figura 24 - Série Máscara de Punição, Eustáquio Neves	45

## Sumário

<b>Elementos textuais</b> .....	10
<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1 – FOTOGRAFIA, DISCURSO E PODER</b> .....	14
1.1 – Contrapráticas autográficas.....	21
<b>Capítulo 2 – FOTÓGRAFOS NEGROS NA DIÁSPORA</b> .....	23
2.1 – A experiência estadunidense.....	24
2.2 – A experiência brasileira.....	28
<b>Capítulo 3 – FOTOGRAFIA DE AUTORIA NEGRA NO ACERVO DO MUSEU AFRO BRASIL</b> .....	33
3.1 – O Museu Afro Brasil.....	33
3.2 – Acervo fotográfico.....	36
3.3 – Eustáquio Neves.....	38
3.4 – Análise da obra.....	45
3.4.1 – Série <i>Máscara de Punição</i> .....	45
<b>Conclusão</b> .....	48
<b>Referências</b> .....	52
<b>APÊNDICE(s)</b> .....	57
<b>ANEXO(s)</b> .....	61

## INTRODUÇÃO

O Brasil foi a maior sociedade escravocrata do mundo. Se é entendido que o sistema de arte do país se constituiu no contexto de uma sociedade que tem se organizado historicamente a partir da manutenção das desigualdades estruturais, algumas das quais, e principais, baseadas em ideais de superioridade e subordinação racial, não seria difícil compreender que esse mesmo sistema pode apresentar uma organização hierárquica entre os seus agentes, reproduzindo e reiterando os estereótipos que contribuíram para efetivar a inferiorização das manifestações artísticas e culturais dos grupos socialmente marcados como “Outros” na lógica colonial. Esses grupos tornaram-se o “Outro” no que se refere tanto à humanidade, quanto à representação; essa existência subalternizada tem ocorrido tanto na vida, quanto na arte.

Sabemos que as ideologias raciais surgiram como tentativa de justificar e legitimar o processo de escravização. Diante dessa retórica, tudo o que dizia respeito às populações não-brancas e não-ocidentais, como no caso de africanos e seus descendentes – cuja produção fotográfica é nosso objeto de estudo –, foi considerado inferior: desde suas características físicas até sua produção de conhecimento. No meio artístico, este julgamento prévio e intencional tem dificultado uma avaliação mais ampla e profunda do legado produzido por afrodescendentes e do modo como a historiografia oficial registrou essa produção ou denunciou sua ausência. Existe uma série de profissionais da imagem cuja obra tem sido negligenciada ao longo do tempo. Isso porque os espaços legitimados de produção de conhecimento sobre imagem, arte e os fenômenos artísticos nas sociedades ocidentais, como a academia e os museus, não fornecem de modo pleno as ferramentas teórico-metodológicas que possibilitem conhecer, analisar, interpretar e difundir os elementos próprios das culturas africanas e africanas em diáspora que constituem e contextualizam essas obras, assim como a nossa história, em plenitude, ou que possibilitem destacar questões pertinentes à autorias não eurocêntricas.

Considerando a agência de tais grupos sociais, torna-se fundamental nos questionarmos sobre o quanto sua atuação no campo da arte pode, pelo menos potencialmente, insurgir-se contra a reprodução simbólica de sua própria subordinação;

pode, por força de sua própria natureza representacional, disputar espaços para a subversão de padrões dominantes que, segundo a hipótese inicial desta investigação, estruturariam narrativas (visuais) contra-hegemônicas – as chamadas contrapráticas autográficas<sup>1</sup>.

Em vista disso, esta pesquisa tem como objetivo ampliar os estudos sobre fotografia em relação aos desdobramentos do seu legado colonial na contemporaneidade, considerando a autoria negra e seus antecedentes históricos no Brasil como critério na investigação de poéticas contemporâneas. Em termos de procedimentos metodológicos, busca-se revisitar as possíveis histórias da fotografia, através da construção de uma narrativa que se dispõe a rever o processo de construção historiográfica do cânone e sua relação com os lugares marginalizados ou lacunas existentes no registro da produção artística de afrodescendentes no caso específico do Brasil – trazendo-os para o centro. No intuito de delimitar um corpus de análise preciso, foram listadas obras de artistas fotógrafos afro-brasileiros produzidas entre 1985 e 2015 que estão sob a salvaguarda do Museu Afro Brasil, em São Paulo. Dentre eles, serão realizadas leituras do conjunto de obras de Eustáquio Neves, pelo caráter emblemático de sua produção presente na instituição.

No primeiro capítulo, *Fotografia, discurso e poder*, procurou-se estabelecer um panorama crítico sobre as matrizes da produção do conhecimento a respeito dos povos africanos e seus descendentes. Tal contextualização lança luz sobre o período de surgimento da fotografia, o século XIX, ao longo do qual a estruturação das ciências como a Antropologia e a História andou lado a lado com a formação e a consolidação dos Estados nacionais e dos impérios. Na história do contato europeu com povos de outros continentes, construíram-se conhecimentos e narrativas sobre esse *outro* e as suas culturas. Conhecimento e poder, juntos, lançaram as bases de um novo imperialismo em que as ciências (e linguagens, como a literatura, e instituições, como os museus) desempenharam funções de legitimar práticas de domínio e de estabelecer uma espécie de “cultura do poder” a ser absorvida e transmitida, sobretudo, pelas populações metropolitanas e por seus colonos através do Atlântico, tornando-se uma cultura, história e narrativa desmedidamente hegemônicas. Seguindo este caminho reflexivo, convém apreendermos o quanto essa narrativa

---

<sup>1</sup>Sobre o termo ver: HALL, Stuart; SEALY, Mark. “Contemporary photographers and black identity.” In: *Different: a historical context*. London: Phaidon, 2001.

epistemologicamente unilateral sequestrou o estatuto de historicidade que, propriedade de um ponto de vista único — europeu e colonial —, relegou as histórias e culturas de africanos, nativos americanos e asiáticos aos domínios da ciência constituída para estudar os “não-europeus”, a Antropologia.<sup>2</sup>

É com base neste projeto de construção de sociedade que a História, enquanto conhecimento disciplinar produzido em contexto acadêmico, irá constituir as histórias coloniais sempre como um movimento de inserção (incompleta, insuficiente, parcial ou distorcida) na chamada “modernidade ocidental”. No caso específico dessa dissertação, interessa saber que a História da Arte muda o objeto de investigação, mas acaba por efetivar o mesmo projeto, produzindo artes *outras*, como primitiva, como naïf, como folclore, como artefato, como afro-brasileira, como popular, e assim por diante. Problematizar o conhecimento produzido por meio do documento histórico ou do objeto de arte é buscar identificar nas epistemologias e narrativas constituídas por intermédio dessa fonte tanto permanências quanto ausências diante daquele mesmo projeto. Quando se trata das populações africanas e seus descendentes, por exemplo, este exercício necessita ter em vista as interações da arte com a história e o contexto social, para compreender o quanto suas práticas permanecem ainda hoje subalternizadas, invisibilizadas ou excluídas na historiografia oficial da arte.

A fotografia – em sua narrativa historiográfica e na constituição dos paradigmas estéticos que a alçaram ao campo da arte – replica em boa medida o desenvolvimento exposto acima. Obviamente, contribuiu para este quadro a própria estrutura social excludente e racialmente enviesada que vai fazer da autoria negra um fenômeno bastante tardio na história da fotografia no Brasil e outros lugares do mundo. Se tomarmos como referência o surgimento da fotografia ocorrido nas primeiras décadas do séc. XIX, a produção fotográfica de autoria negra de modo amplo e afirmativo é recente. Isto não significa que não houvesse produções do tipo em andamento, mas que elas estavam fora dos holofotes. De acordo com Stuart Hall, antes de 1980 não havia movimento de fotografia considerando este critério específico de autoria e eram pouquíssimos os fotógrafos negros estabelecidos no circuito artístico e comercial. A partir deste marco temporal é que a

---

<sup>2</sup> RIBEIRO, David William Aparecido. *Cartografia das Relações: as condições da produção intelectual e os percursos da escrita da história de Jaime Cortesão no Brasil (1940-1957)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP, 2015.

produção realizada a partir de um recorte étnico-racial começa a figurar publicamente em cidades como Londres, por exemplo. Os estudos de autoras como Jeane Moutoussamy e Deborah Willis apresentam um panorama sobre autoria negra na produção de imagens nos Estados Unidos desde o século XIX, principalmente em sua vertente fotográfica, indicando que desde o momento seguinte ao surgimento desta técnica houve o registro de fotógrafos negros profissionalmente atuantes. O segundo capítulo, *Fotógrafos negros na Diáspora*, trata deste tema propondo um paralelo com o contexto brasileiro no mesmo período.

No terceiro capítulo, *Fotografia de autoria negra no acervo do Museu Afro Brasil*, o debate chega à contemporaneidade através da análise da trajetória e da obra de Eustáquio Neves, abordando parte do conjunto de fotografias do artista presente no acervo da instituição. A escolha deste museu está relacionada ao desenvolvimento de um trabalho de referência na constituição de um acervo que evidencia a profunda contribuição intelectual das populações africanas e seus descendentes de acordo com uma proposta de revisão histórica e da própria História da arte, uma vez que esta constitui-se também como instância de organização dos museus e das exposições de arte.

Por fim, na Conclusão, são levantadas as principais reflexões e contribuições deste trabalho a partir dos temas abordados ao longo da pesquisa.

## CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA, DISCURSO E PODER

Quem controla o discurso controla o poder. Falar sobre fotografia é falar sobre as relações entre discurso e poder. A fotografia – em sua narrativa historiográfica e na constituição dos paradigmas que a compreenderam, inicialmente, como verdade científica, e posteriormente, como expressão artística – tem fornecido elementos que possibilitam aprofundar a reflexão sobre suas práticas no contexto afro-diaspórico a partir de tais afirmações. Se tomarmos como referência o seu surgimento ocorrido nas primeiras décadas do séc. XIX, a fotografia teve ampla divulgação entre a classe dominante e se tornou um aspecto vital do colonialismo europeu. As potências imperiais aliaram a prática fotográfica aos seus propósitos de dominação e controle, tanto no continente africano quanto através do Atlântico. No decorrer das atividades administrativas, missionárias, científicas e comerciais, tudo o que o olho pudesse alcançar deveria ser capturado e catalogado, para fins de estudo, enriquecimento e posse, sendo essa uma das funções da câmera<sup>3</sup>. Assim, na história do contato europeu com povos de outros continentes, construíram-se conhecimentos e discursos sobre aqueles que foram considerados “Outros” (não-brancos, não-europeus) e suas culturas, tendo a fotografia servido de modo direto ou subjacente aos poderes constituídos.

“(…)The camera has often been a dire instrument. In Africa, as in most parts of the dispossessed world, the camera arrives as part of colonial paraphernalia, together with the gun and the bible, diarising events, the exotic and the profound, altering reality, introducing new impulses and confessions, cataloguing the converted and the hanged .. The photograph has often brought forth the most loaded fraction of tune, a calcification of the most unequal, brutal, and undemocratic moment of human encounter.” (VERA, 1999, apud RANGER, 2001, p.209)

O uso da fotografia foi fundamental para a construção de discursos que pretendiam justificar e propagar os ideais do imperialismo e a exploração colonial<sup>4</sup>. Pelo fato de dispor de um mecanismo de captura da luz semelhante ao encontrado no olho humano, a câmera fotográfica era vista como uma ferramenta científica, capaz de produzir imagens objetivas e principalmente verdadeiras para representar a realidade. De acordo com Juliane Strohschein

---

<sup>3</sup> COLE, Teju. When the camera was a weapon of Imperialism (and when it still is), 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/02/06/magazine/when-the-camera-was-a-weapon-of-imperialism-and-when-it-still-is.html>

<sup>4</sup> MABRY, Hannah. *Photography, Colonialism and Racism*, 2014, p.7.



(2018), “a câmera [ao ser considerada] como um olho técnico e, portanto, neutro, incorporou virtualmente o ideal iluminista de objetividade<sup>5</sup>”. Logo, uma forma de representação socialmente construída a partir de ideias e contratos culturais específicos, passou a ser compreendida como evidência visual de uma suposta verdade absoluta, influenciada pelo positivismo científico do período. No contexto do colonialismo, as representações do “Outro” reproduziam as mesmas ideias e valores sociais vigentes, como estruturas de poder, dominação e subordinação. A aparente legitimidade da imagem fotográfica dava embasamento ao discurso hegemônico de supremacia das potências coloniais sobre povos não-ocidentais, principalmente no que diz respeito à raça e civilização – associadas à diferentes níveis de desenvolvimento humano e social.

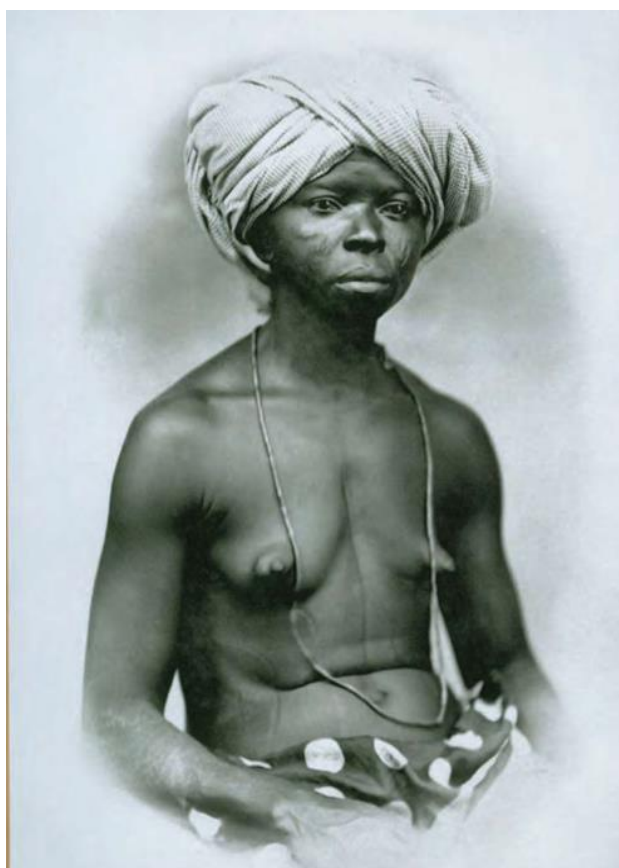


Figura 1: Uma das imagens produzidas por encomenda do naturalista suíço Louis Agassiz, com as quais pretendia legitimar teorias racistas. Foto: Augusto Stahl. Coleção Peabody Museum.

---

<sup>5</sup> STROHSCHNEIN, Juliane. *The canon of images: how is structural racism embedded in photographs?* Disponível em: <https://www.romarchive.eu/en/politics-photography/politics-photography/bilderkanon/>

A percepção ocidental do "Outro" foi o elemento chave da produção e consumo de fotografia entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX.<sup>6</sup> Entre as imagens que mais circulavam, estavam aquelas que tinham por objetivo retratar e documentar diferentes raças e tipos de pessoas nas colônias, como ilustrações etnográficas e cartões de visita. Sendo uma prática que estava à serviço do poder, a representação do "Outro" foi utilizada como evidência visual de crenças pré-existentes e estereotipadas sobre esses sujeitos, agora objetificados, racializados e dominados por uma tecnologia controlada por brancos. Neste sentido, o processo de desumanização de corpos políticos não hegemônicos também funcionou como uma extensão do processo fotográfico.

Olhares vazios, rostos inexpressivos, corpos seminus ou vestidos de modo a indicar um tipo de ofício, por vezes destacando traços culturais como marcas sobre a pele e acessórios de materiais diversos, além da ausência de referência ao nome das pessoas retratadas no título das imagens, são exemplos de ações naturalizadas durante o processo de registro fotográfico de pessoas não brancas naquele período, geralmente capturadas como parte de cenários artificiais e descontextualizados, performando poses dirigidas pelo próprio fotógrafo (Figuras 1-3).



Figura 2: Christiano Jr. Carte de visite. Tipos de negros de ganho, 1865.

---

<sup>6</sup> SCROGGINS, Brittany Jo. *Photography and Colonialism: Photographs as Support for Racialized "Science"*, 2010, p. 12.

“Nas formas racializadas de 'olhar', diferenças profundas de história, cultura e experiência têm sido freqüentemente 'lidas' como se representassem uma verdade da natureza, de alguma forma indelevelmente inscrita no corpo. Eles são considerados 'reais' porque podem ser vistos - diferença, visível a olho nu. Frantz Fanon chamou esse processo de racialização reduzido a um punhado de características estereotipadas, que são inscrições no corpo, de 'epidermalização'. A diferença racializada está, portanto, profundamente implicada nas práticas dominantes de representação visual.”  
(HALL : SEALY, 2001, p.4)



Figura 3: Alberto Henschel e Francisco Benque. Vendedora de frutas no Rio de Janeiro, c. 1873.

Segundo os autores Stuart Hall e Mark Sealy<sup>7</sup>, essas imagens formam arquivos históricos contendo paisagens consideradas exóticas e estudos etnográficos de povos nativos, registros de corpos e rostos através da prática da medição antropométrica e vigilância antropológica, ações relacionadas ao contexto de domínio e exploração colonial, pessoas pobres de maneira geral e cartões postais retratando cenas de violência, como

<sup>7</sup> “Contemporary photographers and black identity.” In: *Different: a historical context*. London: Phaidon, 2001.

linchamentos e pessoas mortas, por exemplo. Até finais do século XX tal prática era comum e a maioria das imagens eram realizadas por fotógrafos brancos, mantendo o cânone fotográfico e os modos de ver absolutamente eurocêtricos. Em suas palavras, “pessoas não brancas (...) poderiam ser objetos visuais para o olhar [a partir] de um Outro lugar, mas raramente os sujeitos de suas próprias práticas representacionais”.

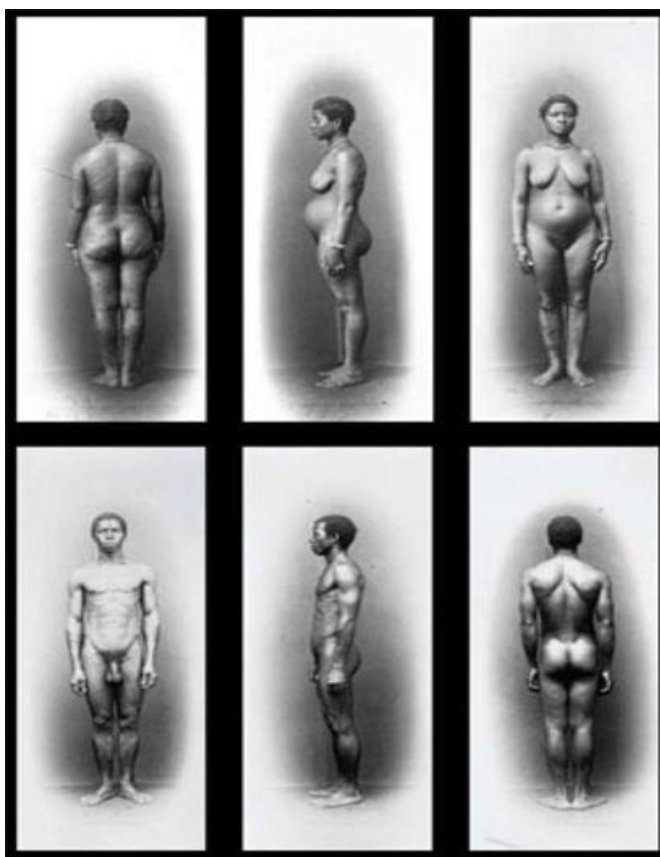


Figura 4:Três poses de fotos típicas tiradas por Agassiz.<sup>8</sup>

“As fotografias antropométricas eram solicitadas por “cientistas” do século XIX, a exemplo do suíço Jean Louis Rodolphe Agassiz (1807-1873), para realizarem observações acerca das diferenças físicas e comportamentais de diferentes grupos étnicos e, assim, classificá-los por raças, no sentido biológico, para justificarem as teorias vigentes da época sobre superioridade racial das pessoas brancas e inferioridade das pessoas negras. Esses estudos também serviram, por exemplo, para análise das feições de quem já havia cometido algum tipo de crime e então tornaram comuns características físicas, como, por exemplo, pela cor da pele, espessura dos lábios, etc., para

<sup>8</sup> Fotografias antropométricas encomendadas pelo naturalista suíço naturalizado norte-americano Louis Agassiz nos anos 1865 e 1866. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/en/the-secret-photos-of-professor-agassiz/>

identificarem a partir do retrato falado detalhado de quem, apenas, pelas suas feições, tinha predisposição de vir a cometer algum crime. Ideias e pensamento racistas que, lamentavelmente, ainda hoje, flutuam no imaginário social brasileiro.”  
(BISPO, 2016, p.22)

Nossas concepções de África e de América foram construídas através da manutenção ou crítica da percepção ocidental sobre sujeitos coloniais. Através do olhar fotográfico aprendemos quem tem o “privilégio do olho” – quem controla as perspectivas e o olhar, e quem é o objeto do olhar, ou seja, quem tem direito a ter sua perspectiva representada<sup>9</sup> –, referindo-se não somente ao ponto de vista contido na imagem, mas à crença supremacista na própria capacidade de ver e ser visto. Quando a fotografia se estabelece como uma expressão do campo da arte, já na segunda metade do século XX, ela continua a ser usada para perpetuar discursos que atuaram no estabelecimento das relações de poder<sup>10</sup>. Sem confrontar esse histórico, a fotografia pode continuar a ser entendida como “uma força de libertação” através da arte, enquanto permanece como “um apêndice obediente do poder do Estado”, como aponta Teju Cole (2019).

---

<sup>9</sup> STROHSCHHEIN, Juliane. *The canon of images: how is structural racism embedded in photographs?* Disponível em: <https://www.romarchive.eu/en/politics-photography/politics-photography/bilderkanon/>

<sup>10</sup> MABRY, Hannah. *Photography, Colonialism and Racism*, 2014, p.5



Figura 5: Escravizados brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr., organizado por Paulo Cesar Azevedo e Maurício Lissovsky

Definir alguma ação ou bem material como fazer artístico, objeto de arte ou documento histórico é uma operação intelectual dotada de intencionalidades e epistemologias implícitas. Tais suportes conceituais e materiais remetem a narrativas históricas, visões de mundo e valores compartilhados por grupos sociais que, em algum período, nos legaram sua produção, validada por agentes e instituições que reafirmam tais narrativas e valores como dignos de distinção. Problematizar o conhecimento produzido por meio do objeto de arte ou documento histórico é buscar identificar nas epistemologias e narrativas constituídas por intermédio dessa fonte tanto permanências quanto ausências diante daquele mesmo projeto colonial de poder, dominação e controle. Quando se trata das populações africanas e seus descendentes, por exemplo, este exercício necessita ter em vista as interações da arte com a história e o contexto social, para compreender o quanto suas práticas continuam ainda hoje subalternizadas, invisibilizadas ou simplesmente ausentes no que diz respeito ao registro na historiografia oficial da arte, e, também, como elas podem promover o processo inverso, de “re-educação” do olhar.

### 1.1 Contrapráticas autográficas

As contrapráticas autográficas referem-se aos processos de produção de imagens que apresentam uma abordagem mais interrogativa da mesma, de acordo com a análise proposta por Hall e Sealy (2001). Com especial atenção para a fotografia, os autores apontam a criação de novos regimes de visibilidade propondo uma importante contextualização histórica. Antes de descrevê-la, cabe destacar algumas considerações sobre a utilização do marcador “raça”, ou étnico-racial, que dialogam com o critério adotado nessa pesquisa:

“(...)'negro' não se refere a um determinado grupo racial, com características fixas, cujo ser social ou imaginação artística é determinado pela cor da pele, constituição genética ou herança biológica. Não invoca uma identidade cultural essencializada, congelada no tempo, que é automaticamente transmitida à obra e, portanto, pode ser considerada como "representante" coletiva de todos aqueles que pertencem a uma determinada "raça", comunidade étnica ou tradição. 'Preto', conforme implantado aqui, é uma categoria construída política, histórica e culturalmente; uma ideia contestada, cujo destino final permanece incerto. Na verdade, a própria obra faz parte de sua redefinição em curso. O que esses profissionais, com suas diversas origens e projetos, compartilham não é a mesma composição biogenética, mas a experiência histórica de viver em um mundo "racializado" - seja qual for a base dessa violência excludente. Mesmo quando o trabalho não se envolve direta ou explicitamente com esse tema, não pode fugir ou escapar da sombra que o acompanha. Esta é a 'diferença' assinalada em nosso título.”

(HALL : SEALY, 2001)

Assim como exposto anteriormente, compreende-se nessa pesquisa os conceitos de raça e etnia como construções históricas e culturais, não relacionadas a fatores biológicos ou genéticos, de modo a não determinar formas estéticas, valores políticos ou significados. Porém, adota-se o termo para destacar uma identidade política a partir de experiências sociais racializadas no sistema mundo moderno.

A imagem tem sido um dos campos de luta contra inscrições fixas e a reprodução simbólica de uma ideia de subordinação baseada em critérios raciais. É a partir desses e de outros embates que surge radicalmente uma variedade de novas posições, expondo a obra de profissionais pertencentes a diversas tradições fotográficas e economias de imagem negligenciadas ao redor do mundo, geralmente não representadas no cânone ocidental. Hall

e Sealy (2001) nos lembram que essa produção contemporânea não surge do nada, mas tem uma história importante, com uma variedade de fontes e gêneros.

Grande parte dessas imagens pertenciam aos arquivos de família e posteriormente passaram para a esfera pública. Ou então foram criadas em pequenos estúdios comerciais – onde fotógrafos locais das classes menos favorecidas tinham espaço para exercer sua profissão. A fotografia também adotou um viés crítico no registro do cotidiano e das condições de vida dentro das comunidades, além de ser utilizada como ferramenta de ação política, mobilização e transformação social.

“A fotografia também desempenhou um papel crítico na captura da vida cotidiana e na reportagem social, documentando as condições dentro da comunidade. Foi um poderoso instrumento político, atrelado à causa da mudança social, movimentos políticos, lutas de libertação, protesto e reforma. Com o surgimento do fotojornalismo, a fotografia passou a ser implicada no fato de ter estado em eventos únicos.”  
(HALL : SEALY, 2001)

Apesar de apresentarem pessoas e lugares não ocidentais ou não brancos desde o início, somente nas últimas décadas do século XX é que foi possível observar uma ruptura significativa no campo da fotografia, levando em conta a autoria negra.

“Desde os anos 1980, tem havido uma explosão de trabalho criativo de artistas e lugares historicamente marginalizados dos centros tradicionais de poder e autoridade. Este movimento cultural pode ser rastreado não apenas na fotografia, no cinema e nas artes visuais, mas também na música, na literatura, nas artes performativas, na cultura popular e na moda. É parte de um impulso mais amplo e dinâmico para a expressão cultural por aqueles historicamente excluídos das instituições, circuitos e cânones de realização artística no mainstream metropolitano. Isso deve ser visto no contexto da transformação lenta, desigual, contraditória, muitas vezes amargamente contestada da vida cultural em todo o mundo, impulsionada pelas lutas dos marginalizados para entrar na 'História', ter visibilidade, escrever-se no quadro e abrir um 'terceiro espaço' na representação cultural.”  
(HALL : SEALY, 2001)



## CAPÍTULO 2 – FOTÓGRAFOS NEGROS NA DIÁSPORA

Entender as experiências históricas da população negra através da Diáspora é um dado importante para compreender como ocorre a inserção dos artistas fotógrafos negros em seu ofício original e no sistema de arte, já que optou-se aqui por trabalhar a partir de um acervo histórico e artístico. Quais visualidades, poéticas e práticas fotográficas se desenvolveram a partir do momento em que estes se tornam sujeitos de suas próprias práticas representacionais, disputando narrativas com e dentro da imagem? Sabe-se que ao longo do século XX, vários debates importantes no campo artístico já estão em andamento, como as relações entre fotografia e arte, a constituição dos acervos fotográficos dos museus e a ampliação do campo de ação da fotografia na arte contemporânea. Compreender em que medida as poéticas presentes na produção fotográfica de autoria negra lidaram com a problemática das narrativas hegemônicas e como elas estão localizadas (ou não) nos principais debates sobre o tema são algumas das questões que orientam esse capítulo.



Figura 6: Marion James Porter. Easter Sunday, New Orleans, 1965.

## 2.1 A experiência estadunidense

“Observar outros contextos, outras experiências, pode ser tomado como estudo em dupla perspectiva. Primeiro, como reconhecimento de pontos de contatos ou aspectos em conflitos sobre experiências de reconhecimento e inserção de comunidades negras; segundo, para entender, em circunstâncias distintas, o papel das memórias individuais e coletivas sobre a produção de suas histórias, suas historiografias e as disputas em questão, em desafios muito próximos que podem permitir identificar novas perspectivas de ação a considerar.”  
(MENDES, 2021)

Desde quando todo o aparato tecnológico para produzir fotografias foi instaurado, os fotógrafos negros buscaram dominar suas técnicas e retrataram famílias negras nos seus mais diversos cotidianos, como em casamentos, serviço militar, fotos de namorados, aniversários e enterros, além de outras poses que integravam os movimentos do classicismo e romantismo da época, inclusive com montagem de cenários para fotos de estúdio.



Figura 7: Jubilee singers at Fisk University, in Nashville, Tennessee, pose for promotional photograph, circa 1871. William L. Clements Library.

No campo de estudos sobre cultura visual produzidos por e para as comunidades afro-americanas, o trabalho de Deborah Willis (1948), *Black photographers 1840-1940: a bio-bibliography* (Garland), e sua segunda publicação *An Illustrated bio-bibliography of black photographers, 1940-1988*, são uma das grandes referências sobre o tema.

Em *Black photographers 1840-1940: a bio-bibliography*, a autora apresenta um mapeamento que registra diferentes facetas da fotografia negra no século XIX. Naquele contexto, haviam fotógrafos de estúdio ou itinerantes que captavam imagens de pessoas negras no labor do trabalho, na produção acadêmica e também registravam a pobreza que acometia a comunidade negra. Através da observação das imagens produzidas pelos fotógrafos afro-americanos nota-se que eles sabiam que estavam fazendo história, uma vez que grandes expoentes dos movimentos abolicionistas foram registrados pelas lentes desses profissionais. Como legado documental e artístico, é notório o domínio de todas as técnicas disponíveis naquela época em termos de processo fotográfico (ambrótipos, estereografias, entre outras) assim como a preocupação de, através da pose, transmitir a personalidade, a individualidade dos sujeitos fotografados. Para além disso, havia um compromisso político por trás daquelas imagens, que consistia em evidenciar todo o contexto sobre o que estava acontecendo ali para as futuras gerações. Tanto que nos anos seguintes à invenção da fotografia, já haviam registros de fotógrafos negros no país e passados pouco mais de cem anos, esses registros fotográficos representam parte vital da história e da memória negra nos EUA.

Cabe destacar que é justamente desse compromisso político que vieram os subsídios para que vários fotógrafos negros tivessem a oportunidade de desenvolver as técnicas próprias daquele aparato e difundir seus serviços para a comunidade. Havia, nos Estados Unidos do século XIX, fotógrafos afro-americanos treinados em escolas, clubes e jornais abolicionistas. Esses profissionais eram estimulados a documentar todas as situações e esse conhecimento era difundido dentro da própria comunidade. Olhares que buscam o observador, sorrisos, pessoas elegantemente trajadas, cenas e poses espontâneas, além de uma perspectiva de beleza, são alguns dos elementos que passam a figurar com maior frequência na retratística de negra (Figura 6).

Um dos principais apoiadores da prática fotográfica de autoria negra foi Frederick Douglass, famoso abolicionista e uma das pessoas mais fotografadas do século XIX. Douglass entendeu que a fotografia poderia ser um poderoso instrumento de promoção da igualdade racial e social da população negra. Em uma de suas falas, ele afirma que “O que antes era o luxo especial e exclusivo dos grandes e ricos agora é privilégio de todos. A mais humilde serva pode agora possuir uma imagem de si mesma, tal como a riqueza dos reis não poderia

comprar cinquenta anos atrás.”<sup>11</sup>

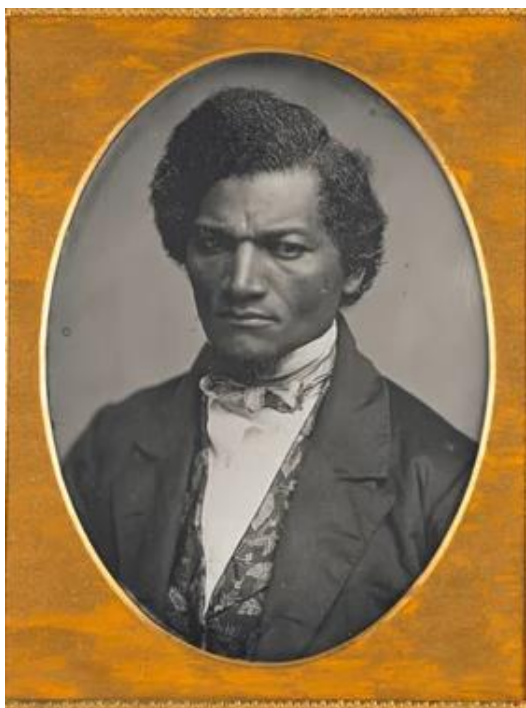


Figura 8: Frederick Douglass, reformador social afro-americano, abolicionista, orador, escritor e estadista.  
Fonte: [npg.si.edu/object/npg\\_NPG.74.75](https://npg.si.edu/object/npg_NPG.74.75) (Acesso 17/01)

Diversos fotógrafos negros tiveram um trabalho relevante no século XIX, dentre eles Jules Lion (1810 – 1866), litógrafo e retratista. Nascido livre em Paris, migrou para os Estados Unidos por volta de 1837. Seu trabalho era essencialmente o registro de paisagens, que posteriormente foram expostas em galerias de arte nas grandes cidades dos EUA, como New Orleans, onde viveu, e em algumas cidades da Europa. Em 1833, Lion ganhou uma menção honrosa em função de uma exposição apresentada em Paris.

---

<sup>11</sup> Disponível em <https://www.si.umich.edu/about-umsi/news/how-black-people-19th-century-used-photography-tool-social-change>.



Figura 9: Jules Lion. St. Louis Cathedral at Jackson Square, New Orleans. 1842

Alguns anos depois, em 1842, Jules Lion e M. Canova fundam uma escola de artes em New Orleans. Passados mais um tempo, Lion é convidado para lecionar no Colégio da Louisiana. O fotógrafo se notabilizou por ser o primeiro homem livre a ter seu trabalho exposto numa galeria de artes.

“Deborah Willis salienta que embora sob o domínio escravagista, mulheres negras e homens negros conseguiram estabelecer-se como daguerreotipistas tornando-se reconhecidos. Além disso, produziram imagens fotográficas de acontecimentos particulares da vida dos sujeitos negros fotografados (...)”  
(BISPO, 2016, p.40)

Outra pesquisadora fundamental para o registro da fotografia de participação negra nos Estados Unidos é Jeanne Moutoussamy (1951), que lançou em 1986, sem nenhuma outra pesquisa anterior nessa área, o livro *Viewfinders: black women photographers* (Dodd Mead & Co). A abordagem inovadora, considerando questões de gênero e raça, trouxe uma grande contribuição para a historiografia da fotografia estadunidense.

“O que importa destacar aqui são as fontes de pesquisa utilizadas e o tratamento dado pela autora que permitiram estabelecer antes de tudo um

panorama denso sobre o século XIX ao invés de um repertório de presenças individuais. O texto revela uma abordagem precisa e atenta à cultura e inserção afro-americana. Jeanne faz uso brilhante de dados estatísticos a partir dos censos norte-americanos, que surpreendentemente reuniam informações sobre profissões e origem racial, complementados quando necessário por uso de diretórios municipais. Surge assim – como traço indicativo de formas de segregação diferenciadas entre culturas – esses marcadores de origem presentes nas estatísticas demográficas.” (MENDES, 2021)

Em *Viewfinders*, Moutoussamy apresenta profissionais em diversas frentes de atuação, como fotógrafos, retocadores e impressores, em determinado período do século XIX e examina estratégias de conquista de mercados, tanto com destaque para os afro-americanos quanto para um público mais amplo. De acordo com Mendes (2021), a pesquisadora desenvolve um trabalho mais analítico e impactante em comparação com outros autores de obras consagradas sobre a história da fotografia nos Estados Unidos, como por exemplo Naomi Rosenblum (1925-2021) e *A History of Women Photographers*, e Beaumont Newhall (1908-1993) e *The History of Photography from 1839 to the Present*, respectivamente, além da já citada obra de Deborah Willis. Ainda segundo o pesquisador brasileiro, o diferencial de Moutoussamy seria permitir que o leitor entenda como ser um criador ou criadora de imagens de autoria negra nos Estados Unidos, como continuar a empreitada e criar um legado.

Cabe pontuar que a própria Jeanne Moutoussamy, assim como Deborah Willis, são fotógrafas e ativistas afro-americanas e que os relevantes resultados de suas pesquisas tratam apenas do contexto estadunidense, lançando luz sobre questões específicas do processo histórico e experiência social negra das comunidades daquele país. A tentativa aqui, é traçar um paralelo com a sociedade brasileira, guardadas as devidas problemáticas, características e contradições.

## 2.2 A experiência brasileira

“A experiência da vida cotidiana capturada por fotógrafas negras e por fotógrafos negros nos Estados Unidos, Willis (1998), nos força a refletir sobre a importância da fotografia como recurso da memória capaz de conectar tempos na história e as pessoas desse tempo, sobretudo quando se trata dos povos diásporas negras nas Américas, que sofreram

*'esquartejamento múltiplo'*. Para nós, no Brasil, a memória fotográfica das pessoas negras carece de arquivos, como também de novos registros(...).” (BISPO, 2016, p.42)

O trabalho da pesquisadora Angela Almeida, *Quando a pele incendeia a memória: nasce um fotógrafo no sertão do século XIX*, tornou-se referência na história da fotografia brasileira ao lançar luz sobre a produção de José Ezelino da Costa (1889-1952), um dos primeiros fotógrafos negros de que se tem registro no país até o momento. Nascido no Rio Grande do Norte, na cidade de Caicó, filho de uma mulher que tornou-se ex-escravizada, destacou-se através de uma profissão rara no sertão do Seridó na década de 1920. Com a câmera em punho, fotografou a si mesmo, familiares e amigos, além de cenas do cotidiano nos arredores de sua cidade natal. Considerado inovador, criou cenários, figurinos e realizou a captação de imagens utilizando os próprios recursos disponíveis.



Figura 10: José Ezelino da Costa, s.d.

O ponto de partida para a elaboração da pesquisa foi o álbum de família herdado pela sobrinha-neta de José Ezelino, Ana Zélia Moreira, já que grande parte do acervo do



retratista foi perdido ao longo dos anos. Aliando ineditismo e linguagem autoral, suas imagens revelam um contraponto em relação à produção fotográfica da época: pessoas negras, crianças e jovens, homens e mulheres, com os respectivos nomes indicados no título dos retratos, em ambiente familiar, com roupas e adornos da moda, além de poses clássicas em uma escala suave de tons de cinza.

“No caso de Ezelino, ele trouxe seus familiares para dentro do estúdio e os fotografou com roupas sociais de bom corte e na moda da época. Os negros já haviam conquistado seu lugar de pertencimento na sociedade, porém, tudo ainda era muito recente e ele teve o pioneirismo de experimentar a estética aristocrática na pele negra. A importância “histórica” da obra de José Ezelino talvez resida exatamente nesses pequenos detalhes estéticos e sociais de sua fotografia. Por ter morado nos confins do mundo, sua arte nunca chegou a ser conhecida por um público além daquele dos arredores da própria cidade de Caicó.”  
(ALMEIDA, 2019, p.88)



Figura 11: Anna das Dores (sobrinha), s.d.

O caráter inovador de sua estética se torna ainda mais evidente se realizarmos um simples exercício de comparação com as imagens de pessoas negras com ampla circulação na passagem do século XIX para o XX (Figuras 1 e 11, 3 e 13). Ou ainda, com imagens



produzidas no contexto estadunidense (Figuras 6 e 12), assim como brasileiro (Figuras 13 e 24) no mesmo século.

“Não podemos afirmar que José Ezelino quisesse revelar algo sobre sua condição de negro ou sobre a sua família. Entretanto, podemos perceber o avanço que ele provocou por meio de sua fotografia, de forma que nos entregou uma imagem forte de identidade social, principalmente num reduto de uma sociedade de homens, em sua maioria, brancos e de descendência aristocrática. Ele registrou os negros da mesma forma que fotografava as famílias brancas que iam ao seu estúdio.”  
(ALMEIDA, 2019, p.89)



Figura 12: Maria de Lourdes (sobrinha), s.d.

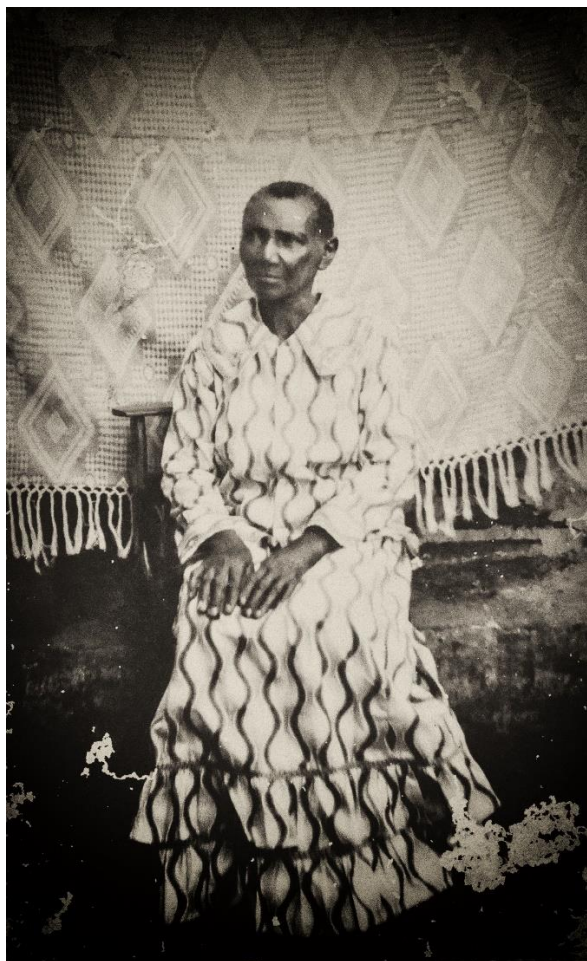


Figura 13: Bertuleza Maria da Conceição (mãe), s.d.



Figura 14: Sem título (centro da cidade de Caicó, RN), s.d.

## CAPÍTULO 3 – FOTOGRAFIA DE AUTORIA NEGRA NO ACERVO DO MUSEU AFRO BRASIL

### 3.1 O Museu Afro Brasil

Ao longo de seus catorze anos de existência o Museu Afro Brasil tem fomentado transformações imprescindíveis no cenário cultural e artístico do país ao colocar na pauta dos debates contemporâneos sobre arte os temas e questões trazidos por artistas historicamente marginalizados dos centros de poder e produção cultural global. O interesse na promoção de conhecimento a partir de um acervo é inerente às instituições museológicas e se torna algo ainda mais pertinente quando difunde e problematiza narrativas ocultadas por delineamentos históricos excludentes.



Figura 15: Walter Firmo. Festa de Nossa Senhora do Rosário, 1999

“(…) o museu é uma das instâncias fundamentais do sistema de arte, e sua atuação tem profundos desdobramentos no campo da crítica e da história da arte. Por sistema de arte, entendo uma rede complexa de agentes que confere significado social à obra de arte; e, por legitimação, o resultado de estratégias diversas, levadas a cabo por esses mesmos agentes para obter o reconhecimento, junto a seus pares, de certas modalidades de obras ou práticas artísticas, em observância a determinados sistemas de valores compartilhados. Nessa linha interpretativa, o museu, na sua qualidade de instituição normalizadora, dita padrões de legitimação para diferentes práticas artísticas, por meio de estratégias diversas, especialmente pelas exposições que realiza, pelas publicações que organiza ou endossa, e pela política de incorporação de obras adotada para seu acervo.” (COSTA, 2008.)

Considerando apenas o período entre 2015 e 2018 para o levantamento de dados que indiquem a relevância do acervo do Museu Afro Brasil na divulgação e ampliação do interesse nos temas relativos às suas pautas, houve um aumento considerável na abertura de exposições nas principais instituições artísticas e culturais de São Paulo que apresentassem obras de arte de autoria negra, sendo contemporâneas em sua maior parte:

- “Rosana Paulino”. Retrospectiva. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Dezembro de 2018.
- “Sonia Gomes: Ainda Assim Me Levanto”. MASP. Novembro de 2018.
- “Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas”. MASP. Novembro de 2018.
- “Rubem Valentim: Construção e Fé”. Caixa Cultural Sé. Outubro de 2018.
- “Diáspora”. Individual de Josafá Neves. Caixa Cultural Sé. Outubro de 2018.
- “Ocupação Ilê Ayê”. Itaú Cultural. Outubro de 2018.
- “Mãe Preta”. Isabel Löfgren e Patricia Gouvêa. Galeria Mario Schenberg – FUNARTE. Outubro de 2018.
- “Ainda cometendo os mesmos erros”. Alex Hornest. Do Beco Cultural. Setembro de 2018.
- “A Vontade foi Demais”. Sidney Amaral. Galeria Pilar. Setembro de 2018.
- “PretAtitude - Insurgências, emergências e afirmações na arte afro-brasileira contemporânea”. Aline Motta, André Ricardo, Eneida Sanches, Janaina Barros, Laércio, Lidia Lisboa, Luiz 83, Marcelo D'Saete, Marcio Mariano, Peter de Brito, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Wagner Celestino e Washington Silveira. SESC São Carlos. Agosto de 2018.
- “Melvin Edwards: fragmentos linchados”. MASP. Agosto de 2018.
- “Histórias afro-atlânticas”. MASP e Instituto Tomie Ohtake. Junho de 2018.
- “Isso é Coisa de Preto - 130 anos da abolição da escravidão: arte, história e memória”. Museu Afro Brasil. Maio de 2018.
- “Ex-África”. Centro Cultural Banco do Brasil. Abril de 2018.
- “África Contemporânea”. Museu Afro Brasil. Abril de 2018.
- “Os Africanos - O olhar europeu da fotografia contemporânea”. Museu Afro Brasil. Abril de 2018.

- “Metáforas do Vazio: O Paraíso Tropical”. Rosana Paulino. Museu de Artes Visuais da Unicamp. Março de 2018.
- “Retratos da Ausência: Trajetos de Ancestralidade”. Talita Rocha. Museu Barão de Mauá. Setembro de 2017.
- “Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos”. OCA. São Paulo. Maio de 2017.
- “História Natural?”. Rosana Paulino. CCSP. Maio de 2017.
- “Espírito da África – Os Reis Africanos: fotografias de Alfred Weidinger”. Museu Afro Brasil. Fevereiro de 2017.
- ““Aceita?”. Moisés Patrício. Red Bull Station. Janeiro de 2017.
- “Diálogos Ausentes”. Itaú Cultural. Aline Motta, André Novais Oliveira, Capulanas Cia. de Arte Negra, Dalton Paula, Eneida Sanches, Fernanda Júlia, Juliana Vicente, NEGR.A – Coletivo Negras Autoras, Renata Felinto, Sérgio Adriano, Sidney Amaral, Viviane Ferreira e Yasmin Thayná. Dezembro de 2016.
- “O Poder da Criação”. Glauceia Helena, Juliana Santos, Maurício Pazz, Sérgio Cordeiro, Thiago Lopes. Centro Cultural Butantã. Novembro de 2016.
- “Alinhavando Histórias”. Rosana Paulino. Galeria Senac Lapa Scipião. Novembro de 2016.
- “Entreolhares – Poéticas D’Alma Brasileira”. Museu Afro Brasil. Junho de 2016.
- “Evocações – Doze Artistas Mulheres e as Múltiplas Linguagens Criativas”. Museu Afro Brasil. Abril de 2016.
- “Devoção – Fotografias de Rodrigo Koraicho”. Museu Afro Brasil. Fevereiro de 2016.
- “Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca”. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Dezembro de 2015.

A movimentação no circuito das artes visuais demonstrada nos exemplos acima revela o constante anseio de extroversão e necessidade de conferir sentido a este patrimônio, o que gera uma demanda por novas pesquisas em torno de tais coleções. Este recorte temático abrange amplo leque de questões que precisam ser debatidas amplamente e continuam abertas a novas conceituações. Contudo, a proposta aqui não é estabelecer novas definições para um conceito fechado do que seria arte negra, arte afrodescendente,

arte afrodiaspórica, arte afro-brasileira ou mesmo arte brasileira no caso da produção artística nacional, uma vez que esta ação proviria de uma estrutura de História da arte construída através de uma hegemonia discursiva ocidental e eurocêntrica, como já colocado, algo que resultou em (re)arranjos para catalogar uma série de artistas a partir de categorias pré-determinadas, mas ampliar perspectivas. Essas estratégias canônicas, às vezes, servem como ponto de partida para a discussão, mas no mais das vezes deixam intocados os problemas historiográficos e, sobretudo, epistemológicos que suscitam. Sendo assim, no âmbito da contemporaneidade e dos desdobramentos de novas percepções sobre o histórico da produção artística de autoria negra, o levantamento de artistas fotógrafos negros brasileiros e a análise detalhada da trajetória e obra de Eutáquio Neves buscam trazer um panorama de possibilidades.



Figura 16: Lita Cerqueira. Menino Marceneiro, 2000

### 3.2 Acervo fotográfico

O acervo fotográfico do Museu Afro Brasil, de acordo com os critérios de pertencimento étnico-racial, nacionalidade brasileira e prática fotográfica como ofício, até encerramento da

pesquisa, possuía 111 fotografias de artistas fotógrafos negros na seguinte proporção: 55 fotografias de Walter Firmo, 34 de Eustáquio Neves, 6 de Heberth Sobral, 4 de Bauer Sá e 4 de Lita Cerqueira, a única fotógrafa mulher do grupo. Em linhas gerais, o conjunto de obras selecionado indica a predominância do gênero retrato, através de imagens em preto e branco com maior frequência, tendo como foco pessoas negras e abordando temas relacionados à história e ao contexto cultural dos retratados.



Figura 17: Bauer Sá. White Shoe, 1981





Figura 18: Hebert Sobral. Foto de família, 2013.

### 3.3 Eustáquio Neves

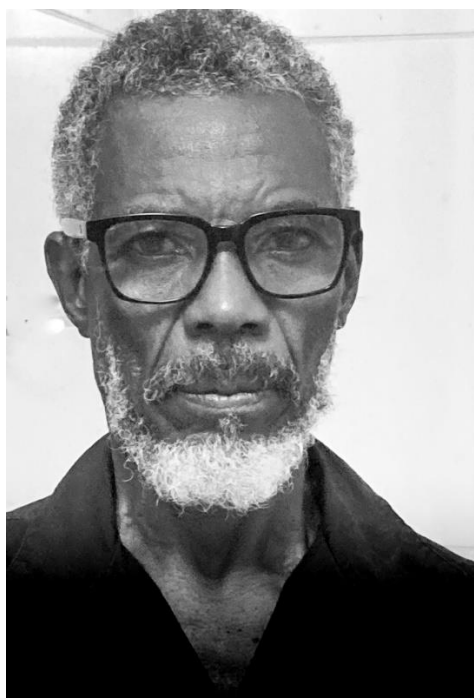


Figura 19: Eustáquio Neves, s.d., Miguel Neves.



Juatuba (MG), 1955 – vive e trabalha em Diamantina (MG).

José Eustáquio Neves de Paula é fotógrafo e artista multimídia. Comprou sua primeira câmera fotográfica no quarto ano do curso técnico de Química Industrial. Aprendeu a fotografar de modo autodidata, ouvindo outros fotógrafos e acompanhando cursos de fotografia publicados em revistas de fascículos. Trabalhou durante alguns anos em sua área de formação, para posteriormente abandoná-la e começar a atuar como freelancer nas áreas de publicidade e documentação. Em 1987 consegue montar um pequeno estúdio fotográfico em Belo Horizonte (MG). Segundo Eustáquio Neves, seu objetivo era fazer fotografia de autor, porém, naquele momento ainda não havia mercado para tal prática. O gosto pela manipulação experimental das imagens volta-se então para o laboratório fotográfico, lugar onde o artista acaba desenvolvendo um processo criativo único que o leva ao reconhecimento como um dos mais importantes fotógrafos da cena contemporânea.

A obra de Eustáquio Neves transita entre a fotografia, as artes gráficas e a pintura. O método singular desenvolvido pelo artista, de modo não subordinado aos cânones vigentes ao longo da História da Fotografia, evidencia a potência poética e política do seu fazer artístico ao relacionar recursos não convencionais da linguagem fotográfica contemporânea à trajetória da população negra no Brasil. Em vista disso, os principais temas abordados estão relacionados à memória, identidade e questões étnico-raciais na atualidade. No que diz respeito à forma de apresentação de seu trabalho, uma das principais características é a composição de séries fotográficas, que são nomeadas de acordo com o assunto principal a ser discutido através das imagens. As fotografias não recebem título individualmente, apenas em conjunto. Assim, temos as seguintes séries de acordo com os respectivos períodos de produção:

1992	Caos Urbano
1993/1997	Arturos
1998/1999	Futebol
1999/2000	Objetização do Corpo
1999/2000	Outros Navios
2002/2003	Máscara de Punição
2005	Boa Aparência

2006	Encomendador de Almas
2008	Dead Horse
2014	Jogos e Costumes
2015	Cartas ao Mar
2018	Memória do Filme

*Caos Urbano* é a série que marca o início da carreira de Eustáquio Neves e da utilização de alguns dos procedimentos técnicos que se tornarão referência na obra do artista, como a manipulação experimental da imagem através da justaposição de negativos de filme P&B. Antes de ter o material para participar daquela que seria a sua primeira exposição, Neves já havia criado as cenas somente através de idéias, fato que revela outra característica de seu processo criativo: construir primeiramente a idéia da imagem que se pretende realizar para depois materializá-la. Assim, o artista acredita ser possível recriar uma cena em qualquer outro momento, não estando preso ao conceito de “instante decisivo” atribuído ao fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, segundo o qual seria possível capturar a “essência” de uma cena através de um único clique disparado no momento ideal. O tempo em Eustáquio Neves é matéria contínua e multifacetada.

Em *Arturos* temos a mesma construção de imagem proposta na série anterior, acrescentando interferências físicas aos negativos e manipulação de produtos químicos ligados ao processo de revelação de filmes e ampliação de fotografias P&B. As imagens foram construídas após um longo período de pesquisa e visitas à comunidade formada por remanescentes de quilombolas chamada Comunidade dos Arturos, localizada em Contagem (MG). Ancestralidade e memória são os principais temas abordados nesta que se tornará uma das séries mais conhecidas de Eustáquio Neves. Já em *Futebol*, que retrata campos de futebol de várzea improvisados em locais abandonados, temos a inserção de palavras escritas como recurso da linguagem visual dentro da composição.



Figura 20: Eustáquio Neves. Série Arturos, 2004.

*Objetivação do Corpo* é uma série que discute a utilização do corpo feminino como objeto para vender produtos através da mídia. As interferências realizadas na imagem, como aplicação de tinta acrílica e inserção de elementos gráficos depois da ampliação da foto, lembram a estética do lambe-lambe – tipo de pôster colado em espaços públicos que geralmente sofrem a ação do tempo e das pessoas. Neste processo específico de produção fotográfica, o artista monta primeiro uma matriz de pequeno formato em papel algodão emulsionado para depois fazer a impressão digital. Já no caso da série intitulada *Outros Navios*, uma referência direta aos navios que no passado transportaram milhões de africanos escravizados, Eustáquio Neves traz como proposta uma reflexão sobre o que seriam os navios negreiros na atualidade, como por exemplo, os transportes públicos e a moradia nas periferias. A novidade que aqui se apresenta é a utilização de diferentes materiais conjugados à fotografia, como linhas de costura, papéis e caixas de madeira.



Figura 21: Eustáquio Neves. Série Objetificação do Corpo, 2004.

Os procedimentos utilizados pelo artista durante a criação de suas séries deixam marcas e/ou materiais aparentes que são fundamentais para o resultado final, evidenciando um processo de criação que compreende a fotografia como campo expandido. Em *Máscara de Punição* não é diferente. Nela, o artista seleciona uma imagem principal – o retrato de sua mãe na juventude retirado de arquivo material gerado por outro fotógrafo – na qual outras informações visuais serão adicionadas. Apenas uma das fotografias será montada como uma espécie de matriz fotográfica, sendo reproduzida e modificada conforme as intenções do artista no momento de criação de cada unidade da série. Neste trabalho, Eustáquio Neves torna evidentes os vários sentidos atribuídos à máscara que se encontra nas imagens, tanto a fotográfica quanto a de tortura.

Eustáquio Neves se considera um acumulador. Ele produz e acumula imagens para uma determinada série durante um período que pode durar anos. Para a série *Boa Aparência*, Neves pesquisou anúncios de escravizados fugidos que circulavam nos jornais descrevendo a “boa aparência” dos procurados, e confrontou com as ofertas de emprego encontradas nos classificados mais atuais que pediam “boa aparência”. O artista tirou cópia do próprio RG para usar como base na composição das imagens desta série, utilizando as frases encontradas nos anúncios de modo crítico e estratégico.

Auxiliar as almas na passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos é uma missão de extrema relevância para as comunidades negras no Brasil desde o período colonial. Este é o ofício de Seu Crispim, remanescente do Quilombo do Baú localizado na região de Araçuaí (MG), retratado na série *Encomendador de Almas*. Já o conjunto de fotografias de *Dead Horse* discute a problemática do movimento na fotografia partindo de

referenciais cinematográficos, sendo realizado durante residência artística em Haia, na Holanda. O trabalho seguinte recebeu o nome de *Jogos e Costumes*, em referência à extinta delegacia baiana de mesmo nome que no passado era responsável pela apreensão e catalogação dos objetos rituais das religiões brasileiras de matriz africana. Na série, Eustáquio Neves reconstrói e fotografa esculturas inspiradas nas ferramentas dos orixás a partir de informações encontradas durante pesquisa realizada nos arquivos produzidos pela polícia técnica do local. Este trabalho foi desenvolvido para a 3ª Bienal da Bahia em 2014.



Figura 22: Eustáquio Neves. Série Encomendador de Almas, 2006/07.

No ano seguinte, Eustáquio Neves é convidado a produzir uma série sobre o Cais do Valongo no Rio de Janeiro (RJ). Sítio arqueológico tombado como Patrimônio Mundial da Unesco, a região do Valongo serviu como porta de entrada para milhares de africanos escravizados entre os séculos XVIII e XIX no Brasil, assim como foi um cemitério para aqueles que não conseguiram sobreviver às condições desumanas da travessia transatlântica. Desta forma, a idéia central de *Cartas ao Mar* é contar e recontar essa história como mensagens que são lançadas ao mar dentro de garrafas: não se pode esquecer os horrores da escravidão.



Figura 23: Eustáquio Neves. Série Cartas ao Mar, 2015.

Por fim, a série mais recente do fotógrafo recebe o nome de *Memória do Filme*. De acordo com Neves, ele sempre pensa em cinema quando está fotografando: “procuro fotografar como filme e o que o filme reter (sic) é a memória dele.<sup>12</sup>” As obras do artista visual Arthur Bispo do Rosário e do cineasta Wim Wenders são referências importantes para o seu trabalho, que desde 2005 passou a incluir algumas produções em vídeo. Eustáquio Neves faz parte da Associação de Fotógrafos Negros de Londres (Autograph ABP) desde 1999. Já participou de quatro residências artísticas, entre elas na Gasworks Studios and Triangle Arts Trust, com suporte da Autograph ABP (Londres, Reino Unido, 1999). Atualmente, oferece o próprio programa de residência na cidade onde vive, Diamantina (MG).

---

<sup>12</sup> Frase proferida por Eustáquio Neves durante sua apresentação no *Ciclo de Fotografia Olhares Intensos*, promovido pelo Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP em 17 de julho de 2018.

### 3.4 Análise da obra

#### 3.4.1 Série *Máscara de Punição*

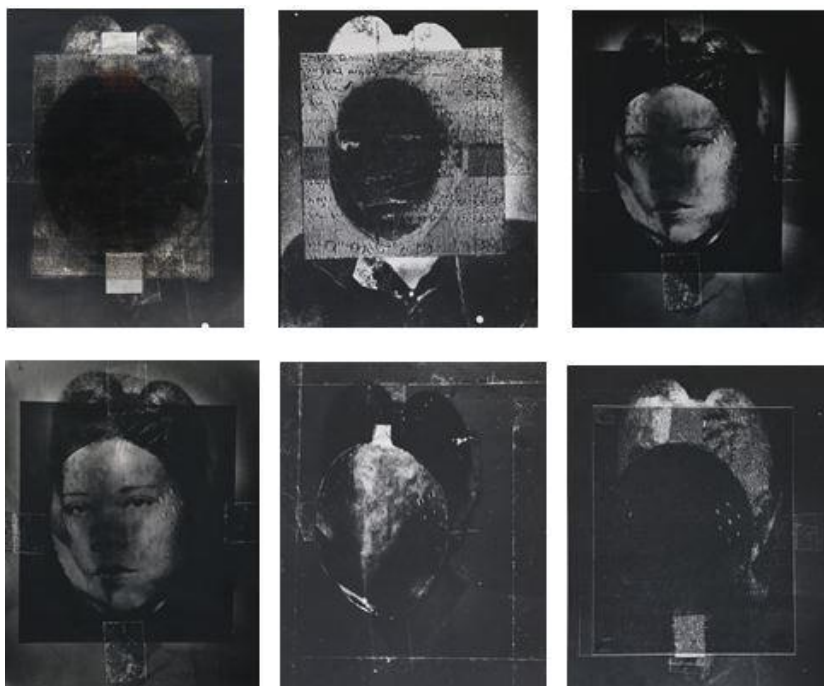


Figura 24: Eustáquio Neves. Série *Máscara de Punição*, 2002-2003. Fotografia P&B. Acervo do Museu Afro Brasil.

*Máscara de Punição* é uma série emblemática do processo artístico de Eustáquio Neves. Nela, as imagens adquirem camadas de significado que se revelam ao olhar do observador através da apreensão de suas particularidades técnicas, poéticas e interpretativas. A imagem que serve de base para a composição é um retrato 3x4cm da mãe do artista na juventude, indicando o início de um procedimento que se repetirá posteriormente em outras séries: a utilização de arquivo fotográfico de outros autores. Se na fotografia contemporânea a imagem não é mais entendida unicamente como registro fiel da realidade, e sim como processo de construção de uma possível realidade de caráter autoral, o que Eustáquio Neves apresenta como elemento norteador de sua proposição artística neste conjunto de obras é a transformação das imagens através de sua manipulação experimental.

Os procedimentos utilizados pelo artista deixam marcas aparentes que são

fundamentais para o resultado final, evidenciando um processo de criação que compreende a fotografia como campo expandido. Um exemplo desta prática pode ser observado na série analisada quando disposta em conjunto. O artista seleciona uma imagem principal, no caso o retrato de sua mãe, na qual outras informações visuais serão adicionadas. O laboratório fotográfico é o espaço onde acontece a experimentação em todas as etapas do surgimento da imagem, como a sobreposição de negativos, interferências físicas, manipulação de produtos químicos e introdução de materiais diversos. Assim, uma das fotografias será montada como uma espécie de matriz fotográfica, sendo reproduzida e modificada conforme as intenções do artista no momento de criação de cada unidade da série.

Alguns elementos são utilizados para encobrir o rosto da pessoa retratada, como sombras, textos, papéis, fita adesiva e outros materiais, fazendo surgir uma fotografia visualmente densa. Em cada unidade as experimentações assumem diferentes formas, porém, em todas elas está presente o jogo de ocultamento e revelação associado ao uso de uma máscara comum. A palavra “máscara” também pode estar ligada ao termo “máscara fotográfica”, em referência ao ato de cobrir partes do papel fotográfico durante o processo de ampliação das imagens em laboratório. Quando colocadas lado a lado, as fotografias demonstram uma relação entre si, porém, sem uma linearidade lógica à primeira vista, permitindo que a leitura seja feita a partir de qualquer ponto e direção. Outro recurso visual apontado pela pesquisadora kimberly L. Cleveland é a ilusão de textura tridimensional causada pelo uso aparente da fita adesiva e dos materiais conjugados à imagem principal. Segundo Cleveland, o uso de tal técnica cria a sensação de que a máscara se projeta para a superfície do trabalho, ao invés de estar contida na imagem<sup>13</sup>.

Contudo, a máscara à qual o artista se refere ao atribuir um título para a série tem uma função bem definida, a punição. Neste sentido, o nome faz referência à Máscara de Flandres, um instrumento de tortura utilizado contra a população escravizada durante o período de dominação portuguesa no Brasil e em outras localidades onde ocorreu o tráfico negreiro. O uso deste objeto impedia totalmente o acesso à boca, seja no silenciamento da fala, na restrição da alimentação ou na intenção de evitar o suicídio das pessoas escravizadas

---

<sup>13</sup> CLEVELAND, Kimberly L. *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2013.



por ingestão de terra e outras substâncias.

“Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?”<sup>14</sup> (DE JESUS, 2016, p.172)

O método desenvolvido por Eustáquio Neves em sua prática fotográfica assume uma dimensão poética e política ao relacionar recursos não convencionais da linguagem fotográfica contemporânea à trajetória da população negra no Brasil, destacando temas como memória larga, identidade e questões étnico-raciais na atualidade. Neste trabalho, o artista torna evidentes os vários sentidos atribuídos à máscara que se encontra nas imagens e nos indica um caminho de reflexão para além dela. Quais memórias podem estar associadas à existência desta máscara? Como o seu uso pode ser relacionado ao processo de formação das sociedades modernas e pós-modernas? De que forma a nossa experiência social pode estar ligada à história deste objeto? Seguindo esta linha, a máscara apresentada pelo fotógrafo pode servir como ferramenta para repensarmos a própria estrutura social hierarquizada, de pensamento colonial, violenta e racialmente excludente na qual estamos inseridos. Em vista disso, a série não se encerra na tentativa de trazer respostas, mas se abre frente à possibilidade de formular novas perguntas: como a *Máscara de Punição* ainda se faz presente na sociedade brasileira contemporânea?

---

<sup>14</sup> O artigo do qual este trecho foi extraído é uma tradução da pesquisadora Jessica Oliveira de Jesus do primeiro capítulo do livro *“Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism”* da escritora, teórica, psicóloga e artista interdisciplinar Grada Kilomba, 2016.

## CONCLUSÃO

Desde o surgimento de todo o aparato tecnológico responsável pela produção de fotografias no século XIX, fotógrafos negros buscaram dominar as múltiplas técnicas e retratavam pessoas também negras em diferentes contextos, como famílias em suas atividades cotidianas, cerimônias e festas de casamento, aniversários, serviços militares, enterros, relacionamentos amorosos, entre outros. Grande parte dessas imagens pertenciam aos arquivos de família, ou ganharam forma em pequenos estúdios comerciais, no limiar entre os espaços público e privado, que foi por muitos anos a principal área de atuação dos fotógrafos em localidades pobres. À exemplo de países como Estados Unidos, África do Sul e Mali, a fotografia também adotou um viés crítico no registro do cotidiano e das condições de vida dentro das comunidades, além de ser utilizada como ferramenta de ação política e transformação social.

Ao lançar luz sobre a experiência brasileira na fotografia, considerando a autoria negra como critério na investigação de poéticas contemporâneas e seus antecedentes históricos, foi considerado o trabalho pioneiro da pesquisadora Angela Almeida sobre José Ezelino da Costa (1889-1952), um dos primeiros fotógrafos negros de que se tem registro, profissionalmente atuante no sertão do Rio Grande Do Norte na primeira metade do século XX. Tal fato não significa necessariamente que não houvesse outras práticas fotográficas de autoria negra em períodos anteriores ou mesmo contemporâneos à José Ezelino. O que se pode supor é que existem lacunas, ora de registro, ora de pesquisa, em grande parte causados pelo racismo estrutural, cuja necessidade de investigação deve ser considerada, com potencial de trazer à baila fatos e informações fundamentais para a produção de conhecimento sobre arquivos fotográficos da Diáspora Negra. No caso específico de Ezelino da Costa, o ineditismo e linguagem autoral de sua obra revelam um contraponto em relação à retratística de não brancos na época: pessoas negras, crianças e jovens, homens e mulheres, geralmente em ambiente ou cenário familiar, com roupas e adornos da moda, compondo poses clássicas em uma escala suave de tons de cinza.

Em relação ao acervo do Museu Afro Brasil, o que se pode observar segundo os critérios pré-estabelecidos na pesquisa foram 111 fotografias de artistas fotógrafos negros na seguinte proporção: 55 fotografias de Walter Firmo, 34 de Eustáquio Neves, 6 de Heberth

Sobral, 4 de Bauer Sá e 4 de Lita Cerqueira, a única fotógrafa mulher do grupo. Em linhas gerais, o conjunto de obras selecionadas indica a predominância do gênero retrato, através de imagens em preto e branco com maior frequência, tendo como foco pessoas negras e abordando temas relacionados à história e ao contexto cultural dos retratados.

Ao deter-se em uma análise pormenorizada da trajetória e do conjunto de obras do fotógrafo Eustáquio Neves, foi possível observar o desenvolvimento de uma poética voltada para a restituição da memória afrodescendente no Brasil, ao interpretar criticamente acontecimentos históricos relacionados à população negra e destacar pessoas e temas ligados à uma experiência social racializada. Entre outros significados, tal escolha poderia indicar que, mesmo quando as imagens passam a ser formalmente construídas na contemporaneidade, determinadas produções de linguagem de autoria negra no Brasil mantêm como foco a disputa e construção de espaços para a subversão de padrões dominantes que, segundo a hipótese inicial desta investigação, estruturariam narrativas (visuais) contra-hegemônicas – as chamadas contrapráticas autográficas. Pelo presente exposto, tais narrativas não seriam apenas contra-hegemônicas como contra-coloniais.

Se os antecedentes históricos da fotografia no Brasil passam pela estruturação de uma sociedade forjada por uma abolição sem reparação, ou seja, sem a inserção efetiva da população negra como cidadã e a possibilidade de ascender socialmente, seguida por políticas de Estado que desfavoreceram, ou mesmo impediram, o mesmo grupo étnico-racial – o que automaticamente favoreceu o outro grupo – a acessar direitos básicos, seria possível supor que a oportunidade de acessar esse aparato tecnológico, assim como dominar o ofício de fotógrafo e principalmente alcançar o lugar de autor/criador/protagonista seria igualmente dificultada. Movimento semelhante pode ser observado em outros espaços oficiais de formação artística/profissional ao longo das Histórias da arte no Brasil, como foi o caso dos mestres nas Corporações de Ofício do século XVIII e nas Academias Imperiais e Escolas Nacionais de Belas Artes do século XIX, dos professores nas universidades públicas, assim como diretores e curadores em museus públicos e privados dos séculos XX e XXI no Brasil, entre outros.

Eustáquio Neves, como artista autodidata, estabelece um diálogo crítico e direto com as ausências históricas na arte e na sociedade, seja pela escolha dos temas trabalhados em sua produção, destacados inclusive nos títulos de algumas de suas séries, como *Objetização do Corpo*, *Outros Navios*, *Máscara de Punição*, *Boa Aparência*, *Cartas ao Mar*, seja nas escolhas

formais de suas composições. O método desenvolvido pelo fotógrafo nos mostra que uma operação simples à primeira vista pode ser reveladora de um processo técnico, e histórico, extremamente complexo: tornar o invisível visível. Criar estratégias visuais em consonância com a experiência social das comunidades negras em diáspora pode, ainda que simbolicamente, indicar um movimento que restitui parte significativa das histórias e memórias brasileiras na perspectiva da população afrodescendente. Ver e saber quem são essas pessoas, qual a sua origem, quais elementos constituem o seu modo de vida e, a partir disso, entender como a história do Brasil foi criada a partir de reiterados processos de marginalização e apagamento, nos permite retomar uma narrativa que se pretende única e ao mesmo tempo fazer da fotografia efetivamente “uma força de libertação”.

Apesar de ser desafiador o processo de construção de uma pesquisa considerando lacunas gigantescas no processo histórico dos agentes analisados e suas produções, este deveria ser considerado um caminho possível para a reivindicação de justiça racial na historiografia oficial da arte no Brasil. No início do trabalho investigativo, no momento de delimitação do campo de pesquisa sob o título de “Poéticas contemporâneas da fotografia de autoria negra” ainda não era possível saber que não haveria uma ampla produção de mesmo recorte em períodos históricos anteriores no Brasil. Com o estudo realizado, fica evidente que antes de questionar a necessidade do marcador “raça” para analisar determinadas produções, é fundamental questionar antes as ausências criadas por construções discursivas hegemônicas que também são racializadas, isto é, são brancas. Não tem sido questionado o fato de que ao longo de quase cem anos houve uma supremacia de fotógrafos brancos na historiografia oficial brasileira, como autores/criadores/protagonistas. Ainda que existam novos fotógrafos a serem conhecidos e pesquisados, isso não muda o fato de termos como herança quase um século de imagens, memórias e imaginários, construídos a partir do prisma da branquitude nos espaços formais. Nesse sentido, ampliar os estudos sobre fotografia e os desdobramentos do seu legado colonial na contemporaneidade a partir da produção de artistas negros brasileiros que só acessaram esta tecnologia de produção de imagens em minoria e tardiamente, de acordo com os registros oficiais, analisando suas técnicas e poéticas, pode ser, assim como elas, um modo direto de enfrentar o legado da abolição inacabada e tornar evidente uma das principais facetas da história brasileira, logo, da história da arte brasileira: o racismo.

Por fim, muito se tem debatido nos últimos anos sobre pensamento negro e teorias críticas, entre elas, o pensamento decolonial – que não é negro. Reparação histórica é uma reivindicação do movimento negro. Tendo em vista a pesquisa apresentada, a questão talvez não seja somente entender as raízes históricas das desigualdades estruturadas pelo racismo e denunciar seus mecanismos e instituições, mas conjuntamente criar estratégias efetivas de retomada daquilo que nos tem sido sistematicamente negado: garantia de direitos, oportunidade de acesso, protagonismo e respeito. É o que as poéticas contemporâneas da fotografia de autoria negra presentes no acervo do Museu Afro Brasil, ainda que por amostragem, tem enunciado.

## REFERÊNCIAS

ALCOFF, Linda Martín. *A Epistemologia da Colonialidade de Mignolo*. In.: Revista Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu/PR. Vol.1, Nº 1, 2017.

*A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. Vol. I e II. Org. Emanuel Araújo; tradução: Graham Howells – 2ª ed. revista e ampliada – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010.

ALMEIDA, Angela. *Quando a pele incendeia a memória: nasce um fotógrafo no sertão do século XIX*. Natal: EDUFRN, 2019.

ANJOS, Moacyr dos. *Local/Global: Arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BISPO, Vilma Neres. *Trajetórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências): condições de atuação e de (auto)representação de fotógrafas negras e de fotógrafos negros contemporâneos*. Dissertação de mestrado apresentada ao Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2016.

BRITTO, Glauceia; NABOR JUNIOR, José. *Os dilemas são outros: uma entrevista com Eustáquio Neves*. In: Revista O Menelick 2º Ato. São Paulo, 2019. Disponível em < <http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/os-dilemas-sao-outros-uma-entrevista-com-eustaquio-neves> >. Acesso em 23/08/19.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006.

CLEVELAND, Kimberly L. *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2013.

COCOTLE, Brenda. *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em <

<https://www.masp.org.br/uploads/temp/temp-fZARVnCHZfir1lAq70r0.pdf> >. Acesso em 25/03/2019.

COLE, Teju. When the camera was a weapon of Imperialism (and when it still is). 2019 . Disponível em <<https://www.nytimes.com/2019/02/06/magazine/when-the-camera-was-a-weapon-of-imperialism-and-when-it-still-is.html>> Acesso em 09/02/2021

COSTA, Helouise Lima. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. Anais do Museu Paulista Vol. 16 n. 2. São Paulo. Julho/Dezembro 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142008000200005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000200005)> Acesso em 22 ago. 2018.

DE JESUS, Jessica Oliveira. A Máscara. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 16, 10 maio 2016. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286> > (Acesso em 26/07/2018).

DIALLO, Aïcha. *Conversa com Walter Mignolo: A estética/estesia decolonial tornou-se um conector transversal entre os continentes*. (Publicação eletrônica). Revista Contemporary And (C&), 2018. Disponível em < <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/argentine-semiotician-walter-mignolo/> >. Acesso em 15/06/2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. "Anatomia do Fragmento." In: *Fotoportátil 5. Eustáquio Neves*. Org. Raul Garcez. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

------. "What is this 'black' in black popular culture?" In: *Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. Disponível em:

<https://filsafattimur.files.wordpress.com/2012/10/critical-dialogues-in-cultural-studies.pdf>  
(Acesso em 19/07/2018).

HALL, Stuart; SEALY, Mark. "Contemporary photographers and black identity." In: *Different: a historical context*. London: Phaidon, 2001.

*Histórias Afro-Atlânticas Vol. 2 - Antologia*, Org. Adriano Pedrosa. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2018.

MABRY, Hannah. *Photography, Colonialism and Racism*, 2014. Disponível em:  
[https://www.usfca.edu/sites/default/files/arts\\_and\\_sciences/international\\_studies/photography\\_colonialism\\_and\\_racism\\_-\\_university\\_of\\_san\\_francisco\\_usf.pdf](https://www.usfca.edu/sites/default/files/arts_and_sciences/international_studies/photography_colonialism_and_racism_-_university_of_san_francisco_usf.pdf) Acesso em 03/02/2021.

MARTINELLI, Paula. *Eustáquio Neves: sujeito fotográfico – Memória e Imagem*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-graduandos, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2018. 192 f.

MENDES, Ricardo. O limiar interrompido: a presença de autores negros na fotografia brasileira antes da década de 1950. *Boletim FotoPlus*, nº 54, jan/mar.2021. disponível em: <http://www.fotoplus.com/duas/?p=733>. acesso em: 02/12/2022.

MIGNOLO, Walter. *A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir*. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em < <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-A6lvDkKoTEXaGRZoS8Au.pdf> >. Acesso em 25/03/2019.

------. *Desafios Decoloniais Hoje*. In.: Revista Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu/PR. Vol.1, Nº 1, p. 12-32, 2017.

------. *Colonialidade, o lado mais escuro da modernidade*. In.: Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 32. Nº 94, junho/2017.

------. "Aesthesis Descolonial". In.: MIGNOLO, Walter (Org). *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial II*. Buenos Aires: Del Signo, 2014.



MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. *Estéticas Decoloniales*. (Publicação eletrônica). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. Disponível em < <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf> >. Acesso em 10/04/2019.

*Museu Afro Brasil – Um conceito em perspectiva*. Org. Emanuel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006.

QUIJANO, Aníbal. *Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina*. Estudos Avançados. São Paulo, v. 19, n. 55. Set/Dez 2005. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142005000300002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300002)> Acesso em 16/08/2019.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; ELIZALDE, Paz. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em < <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-6b4An9oil56DP0KVnRBC.pdf> >. Acesso em 25/03/2019.

RANGER, Terence. *Colonialism, Consciousness and the Camera*. 2001. Disponível em: <https://academic.oup.com/past/article-abstract/171/1/203/1454735> Acesso em: 15/02/2021.

RIBEIRO, David William Aparecido. *Cartografia das Relações: as condições da produção intelectual e os percursos da escrita da história de Jaime Cortesão no Brasil (1940-1957)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP, 2015.

SARDENBERG, Ricardo. “Como funciona a máquina fotográfica”. In: *Fotografia na Arte Brasileira séc. XXI*. Org. Isabel Diegues, Eduardo Ortega. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

SCROGGINS, Brittany Jo. *Photography and Colonialism: Photographs as Support for Racialized "Science"*, 2010. Disponível em: <https://ufdc.ufl.edu/AA00057125/00001>

STROHSCHEIN, Juliane. *The canon of images: how is structural racismo embedded in photographs?* Disponível em: < <https://www.romarchive.eu/en/politics-photography/politics-photography/bilderkanon/> > Acesso em 09/02/2021.

WILLIS, Deborah. *Reflections in Black: a history of Black photographers, 1840-1999*. New York / London: W. W. Norton & Company, 2002.

## APÊNDICE(s)

### **GLAUCEA BRITTO – Como surgiu o seu interesse pela fotografia?<sup>15</sup>**

**EUSTÁQUIO NEVES** – Eu sempre me interessei pelas artes em geral, na infância construía brinquedos inventados, autodidata em quase todas as manifestações artísticas que experimentei, desenho, música e com a fotografia não foi diferente.

Terminei meu curso de Química Industrial e depois de um estágio no Departamento de Química Agrícola do Ministério da Agricultura, em Belo Horizonte, fui trabalhar no interior do norte de Goiás em uma mineradora de níquel. Lá, naquele lugar no meio do nada, percebo que preciso de algo para ocupar meu tempo ocioso e solitário. Daí comprei uma câmera fotográfica, minha primeira câmera profissional. Na medida que o tempo passava, isso ao longo do primeiro ano com a câmera, crescia meu interesse pela fotografia. Então comecei a estudar fotografia por meio de um curso da editora Rio Gráfica, que era encontrado semanalmente em fascículos nas bancas de revista.

Três anos depois abandonei meu emprego de químico na mineradora incentivado pelo meu chefe, que acreditava que meu negócio era a fotografia. Acertaram minhas contas na empresa, peguei todas as minhas economias e montei meu primeiro estúdio, isso ainda em Goiás. Voltei para BH em 1986 e, em 1990, inscrevi meu trabalho pela primeira vez em um concurso de fotografia, no resultado fui informado que uma das fotos foi primeiro lugar, e as outras duas menções honrosas porque o regulamento não permitia que eles me dessem o primeiro, segundo e terceiro lugar como eles gostariam. Daí começa meu interesse pela fotografia de autor.

---

<sup>15</sup> Entrevista originalmente publicada na Revista O Menelick 2º Ato em Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/os-dilemas-sao-outros-uma-entrevista-com-eustaquio-neves>>. Acesso em 27/08/20.

**GB – No que diz respeito à forma de apresentação de seu trabalho, existe uma recorrência na composição de séries fotográficas. Quais são os principais elementos considerados durante o processo de criação de cada uma delas? O que o levou a esta solução formal?**

**EN –** Os principais elementos são, sem dúvida, as pesquisas e o tema, que parece bem óbvio, mas é como funciona no meu processo de criação. O que me levou a isso é que sempre estou contando uma história, como em um filme, na literatura ou em outras artes narrativas.

**GB – A expansão da experiência do visível é uma das características apontadas pela crítica sobre suas imagens. Como você analisa essa definição? Qual a sua relação com a crítica de arte?**

**EN –** A minha técnica, por exemplo, não chega ser indiferente ela, mas não é o mais importante para mim. É o conjunto de tudo, técnica, assunto, discurso – e todas as questões que envolvem o discurso – que leva o meu trabalho ao resultado do que ele é.

Isso da expansão do visível foi a estratégia que descobri para ampliar os significados que tento dar ao que faço.

**GB – Quais aspectos da obra de Arthur Bispo do Rosário influenciaram o seu fazer artístico? Quais outros artistas negros possuem trabalhos inspiradores no seu ponto de vista?**

**EN –** Sem dúvida na obra do Arthur Bispo é a construção e a ordenação, e agora que o Machado de Assis foi oficialmente declarado negro, (rs), sem dúvida tem alguma influência na minha obra que é bem barroca, li praticamente tudo de Machado de Assis dos 13 aos 15 anos de idade. Quanto a outros artistas, Mestre Didi, Emanuel Araujo, Itamar Assumpção, Fela Kuti e Clementina de Jesus na música, Basquiat entre outros.

**GB – Quais transformações e permanências no mercado da arte voltado para a fotografia autoral você observa, levando em consideração o início de sua trajetória até os dias atuais?**

**EN –** Quando eu comecei na fotografia, a fotografia considerada arte pode se dizer que nem havia um mercado ainda.

A expansão dos festivais de fotografia, a entrada cada vez maior da fotografia nas galerias e feiras de artes e, sem dúvida, iniciativas como a do Museu Afro Brasil, o Videobrasil, em São Paulo, a

Associação dos Fotógrafos Negros de Londres – que já me apoiou – contribuíram e contribuem muito para essa inserção da fotografia no mercado.

A internet também trouxe uma grande transformação, onde tanto o artista quanto o público interessado em arte têm muito mais acesso. Quando comecei a coisa mais avançada para comunicação era o fax.

Felizmente eu já fazia fotografia de autor enquanto boa parte dos fotógrafos acreditava que um bom portfólio era feito com as fotos mais bonitas, sem importar o tema.

**GB – Partindo de sua experiência, quais são os desafios para os fotógrafos negros no campo artístico? E em relação às fotógrafas negras, o que tem observado?**

**EN –** Para começar, coisa de preto não interessa muito, apesar das pessoas consumirem diariamente, as vezes sem mesmo saber. Samba, funk, rock, literatura, culinária etc. Na fotografia, quando o negro não estava de uma forma estereotipada fetichizada, não havia uma atenção para trabalhos que tratam-se das questões que eu e outros autores negros sempre trouxemos Vejo hoje que as mulheres negras, não só na fotografia, têm feito um movimento muito mais contundente do que nós, artistas negros homens, fizemos nas últimas gerações.

**GB – A partir dos debates contemporâneos que visam estabelecer diferentes perspectivas sobre a problemática das narrativas hegemônicas na arte, como você poderia situar a sua produção?**

**EN –** A minha produção sempre esteve dentro dessa questão, não teria como ser diferente, mas sempre acreditei que o meu lugar é onde eu queira estar e em alguns casos estar sem querer pertencer, nunca deixei me intimidar e por isso me considero um marginal apesar de algum reconhecimento.

**GB – De que maneira ocorre a experimentação tridimensional como resultado final da sua obra, uma vez que, apesar do seu trabalho ser frequentemente apresentado em suporte bidimensional composto por camadas que se sobrepõe, que se fundem, é na obra “Livro de Artista”, por exemplo, que de fato a tridimensionalidade se faz presente? Quais outros trabalhos dispõem de suporte tridimensional?**

**EN** – Meu trabalho em alguns casos pede soluções que o torna 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. Se eu penso que tal ideia vai ser melhor resolvida em vídeo, por exemplo, vai ser um vídeo.

**GB** – Qual relação você estabelece entre os registros fotográficos de sua autoria, no que diz respeito ao processo de captura da imagem, e a utilização de arquivo material de outros fotógrafos? Como você observa esse movimento de apropriação e recontextualização de imagens na produção contemporânea?

**EN** – Bastante válido. Especialmente se esse recurso se presta para dar um outro sentido de fato importante para um novo trabalho a partir dessa apropriação.

Na série *Máscara de Punição*, por exemplo, feita a partir de uma foto da minha mãe quando ela tinha dezoito anos de idade, e que foi o primeiro trabalho onde me apropriei de uma imagem, perdi todo o pudor em lançar mão desse recurso.

**GB** – Certa vez você afirmou que seus trabalhos possuem intrínseca relação autobiográfica. Ao falar de si, mesmo que involuntariamente, você, por ser um homem, negro, brasileiro e artista, acaba também dando voz, ou sendo a voz, de toda uma comunidade com um perfil semelhante ao seu. Como você lida com este aspecto da sua obra? Digo, como você se sente sendo um integrante deste grupo de artistas negros que estimulam, por meio dos seus trabalhos, a reflexão sobre a condição da população negra no Brasil contemporâneo?

**EN** – Voltando a questão da hegemonia, somos nós com os nossos recursos, seja qual for, que temos que exigir e dar voz ao que somos, ao que fazemos e para o que viemos. Vejo o meu trabalho como uma ferramenta de luta e me sinto feliz fazer parte desse debate sem fim.

**ANEXO(s)**

Fichas catalogáficas dos artistas fotógrafos negros presentes no acervo do Museu Afro Brasil

## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** MAB 1334  
**Autoria/Grupo Cultural** Bauer Sá  
**Título/Denominação** White Shoe  
**Dimensões simples (cm)** 39,7 x 29,7  
**Material de composição** 1. Papel  
**Data** 1991  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 1332  
**Autoria/Grupo Cultural** Bauer Sá  
**Título/Denominação** Sem Título  
**Dimensões simples (cm)** 29,7 x 40,5  
**Material de composição** 1. Papel  
**Data** 1995  
**Técnica** 1. Impressão digital



**Nº Registro** MAB 1333  
**Autoria/Grupo Cultural** Bauer Sá  
**Título/Denominação** Sem Título  
**Dimensões simples (cm)** 40,5 x 29,7  
**Material de composição** 1. Papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Impressão digital



**Nº Registro** MAB 1331  
**Autoria/Grupo Cultural** Bauer Sá  
**Título/Denominação** Sem Título  
**Dimensões simples (cm)** 40,5 x 29,7  
**Material de composição** 1. Papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Impressão digital



## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	MAB 1468
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Arturos
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	c. 2000
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



<b>Nº Registro</b>	MAB 1469
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Arturos
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	1997
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



<b>Nº Registro</b>	MAB 1470
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Arturos
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	1994
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



<b>Nº Registro</b>	MAB 1471
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Arturos
<b>Dimensões simples (cm)</b>	97,5 x 66,5
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	1994
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson

## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** MAB 1472  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** Arturos  
**Dimensões simples (cm)** 97,5 x 66,5  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 1994  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1455  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Máscara de punição  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1467  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Máscara de punição  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1466  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Máscara de punição  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson

## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** MAB 1460  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Máscara de punição  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1459  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Máscara de punição  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1458  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Máscara de punição  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1457  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Encomendador de almas  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson

## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** MAB 1456  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Encomendador de almas  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1465  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Encomendador de almas  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2005  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1454  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Encomendador de almas  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2005  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1461  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Encomendador de almas  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson

## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** MAB 1463  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Encomendador de almas  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1464  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Encomendador de almas  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 1462  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** série Encomendador de almas  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel Canson



**Nº Registro** MAB 3085  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** Sem título  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data**  
**Técnica** 1. Impressão digital

## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	MAB 3086
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	série Objetivação do corpo
<b>Dimensões simples (cm)</b>	115,5 x 91,5
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	
<b>Técnica</b>	1. Impressão digital



<b>Nº Registro</b>	MAB 3206
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Sem título - Série Cartas ao Mar
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata
<b>Data</b>	2015
<b>Técnica</b>	1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	MAB 3207
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Sem título - Série Cartas ao Mar
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata
<b>Data</b>	2015
<b>Técnica</b>	1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	MAB 3208
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Sem título - Série Cartas ao Mar
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata
<b>Data</b>	2015
<b>Técnica</b>	1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	MAB 3209
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Sem título - Série Cartas ao Mar
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata
<b>Data</b>	2015
<b>Técnica</b>	1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	MAB 3210
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Sem título - Série Cartas ao Mar
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata
<b>Data</b>	2015
<b>Técnica</b>	1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	MAB 3211
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Sem título - Série Cartas ao Mar
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata
<b>Data</b>	2015
<b>Técnica</b>	1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	MAB 3212
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Sem título - Série Cartas ao Mar
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata
<b>Data</b>	2015
<b>Técnica</b>	1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão

## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** MAB 3213  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** Sem título - Série Cartas ao Mar  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata  
**Data** 2015  
**Técnica** 1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



**Nº Registro** MAB 3214  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** Sem título - Série Cartas ao Mar  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata  
**Data** 2015  
**Técnica** 1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



**Nº Registro** MAB 3215  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** Sem título - Série Cartas ao Mar  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata  
**Data** 2015  
**Técnica** 1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



**Nº Registro** MAB 3216  
**Autoria/Grupo Cultural** Eustáquio Neves  
**Título/Denominação** Sem título - Série Cartas ao Mar  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Papel algodão, filme Kodalith emulsão de gelatina e prata  
**Data** 2015  
**Técnica** 1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	MAB 3229
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Sem título - Série Cartas ao Mar
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	2015
<b>Técnica</b>	1. Matriz fotografica em papel algodão emulsionado, emulsão gelatina e prata. Ampliação digital sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 0011
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	série Outros navios negreiros
<b>Dimensões simples (cm)</b>	75 x 55
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	2000
<b>Técnica</b>	1. Técnica mista



<b>Nº Registro</b>	MAB 3243
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Livro de Artista
<b>Dimensões simples (cm)</b>	24 x 22,5 x 11
<b>Material de composição</b>	1. Papel / 2. Tinta
<b>Data</b>	2019
<b>Técnica</b>	1. Mista



<b>Nº Registro</b>	EA 2564
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Eustáquio Neves
<b>Título/Denominação</b>	Série Objetivação do Corpo
<b>Dimensões simples (cm)</b>	103 x 83 x 3,5
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	1999
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital

## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	MAB 2195
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Rotimi Fani Kayode
<b>Título/Denominação</b>	Sonponno
<b>Dimensões simples (cm)</b>	61 x 50,8
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	1987
<b>Técnica</b>	1. Ampliação



<b>Nº Registro</b>	MAB 2196
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Rotimi Fani Kayode
<b>Título/Denominação</b>	Cabeça de bronze
<b>Dimensões simples (cm)</b>	49,5 x 57,5
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	1987
<b>Técnica</b>	1. Ampliação



<b>Nº Registro</b>	MAB 2197
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Rotimi Fani Kayode
<b>Título/Denominação</b>	Sem título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	61 x 50,4
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	Década de 1980
<b>Técnica</b>	1. Ampliação



<b>Nº Registro</b>	MAB 2198
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Rotimi Fani Kayode e Alex Hirst
<b>Título/Denominação</b>	Máscara Dan
<b>Dimensões simples (cm)</b>	49 x 59,3
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	1989
<b>Técnica</b>	1. Ampliação

## Museu Afro Brasil

### Relatório



**Nº Registro** AMAB 1713  
**Autoria/Grupo Cultural** Heberth Mendes Sobral  
**Título/Denominação** Foto de família  
**Data** 2013  
**Material de composição**  
**Dimensões simples cm)**  
**Técnica** 1. Ampliação fotográfica



**Nº Registro** AMAB 1714  
**Autoria/Grupo Cultural** Heberth Mendes Sobral  
**Título/Denominação** Garoa - SP  
**Data** 2013  
**Material de composição**  
**Dimensões simples cm)**  
**Técnica** 1. Ampliação fotográfica



**Nº Registro** AMAB 1715  
**Autoria/Grupo Cultural** Heberth Mendes Sobral  
**Título/Denominação** Incêndio causado por queda de balão  
**Data** 2010  
**Material de composição**  
**Dimensões simples cm)**  
**Técnica** 1. Ampliação fotográfica



**Nº Registro** AMAB 1716  
**Autoria/Grupo Cultural** Heberth Mendes Sobral  
**Título/Denominação** Manifestação 1  
**Data** 2013  
**Material de composição**  
**Dimensões simples cm)**  
**Técnica** 1. Ampliação fotográfica

## Museu Afro Brasil

### Relatório

---



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1717
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Heberth Mendes Sobral
<b>Título/Denominação</b>	Parada Gay
<b>Data</b>	2012
<b>Material de composição</b>	
<b>Dimensões simples cm)</b>	
<b>Técnica</b>	1. Ampliação fotográfica

---



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1718
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Heberth Mendes Sobral
<b>Título/Denominação</b>	Tarsila
<b>Data</b>	2012
<b>Material de composição</b>	
<b>Dimensões simples cm)</b>	
<b>Técnica</b>	1. Ampliação fotográfica

---

## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	MAB 1747
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Lita Cerqueira
<b>Título/Denominação</b>	Sem Título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	48,5 x 35
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	2000
<b>Técnica</b>	1. Ampliação



<b>Nº Registro</b>	MAB 1746
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Lita Cerqueira
<b>Título/Denominação</b>	Sem Título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	45 x 30
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	2000
<b>Técnica</b>	1. Ampliação



<b>Nº Registro</b>	MAB 1745
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Lita Cerqueira
<b>Título/Denominação</b>	Menino marceneiro
<b>Dimensões simples (cm)</b>	45 x 30
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	2000
<b>Técnica</b>	1. Ampliação



<b>Nº Registro</b>	MAB 1748
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Lita Cerqueira
<b>Título/Denominação</b>	Sem Título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	48,7 x 36,7
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	2000
<b>Técnica</b>	1. Ampliação

## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** MAB 2245  
**Autoria/Grupo Cultural** Wagner Celestino  
**Título/Denominação** Sem Título  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** c. 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2248  
**Autoria/Grupo Cultural** Wagner Celestino  
**Título/Denominação** Sem Título  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** c. 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2247  
**Autoria/Grupo Cultural** Wagner Celestino  
**Título/Denominação** Sem Título  
**Dimensões simples (cm)** 35,2 x 48,8  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** c. 2000  
**Técnica** 1. Ampliação

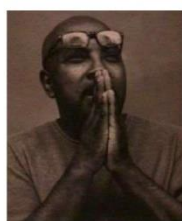


**Nº Registro** MAB 2246  
**Autoria/Grupo Cultural** Wagner Celestino  
**Título/Denominação** Sem Título  
**Dimensões simples (cm)** 37 x 48,5  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** c. 2000  
**Técnica** 1. Ampliação

## Museu Afro Brasil



### Relatório



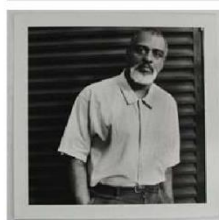
**Nº Registro** MAB 2290  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Luiz Paulo Lima  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2287  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Fabio Domingues  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2292  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Lita Cerqueira  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2297  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Wagner Celestino  
**Dimensões simples (cm)** 17,2 x 17,5  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** MAB 2286  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Carla Osório  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2296  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de André Vilaron  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2289  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Adriana Medeiros  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2298  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Vantoen Pereira Junior  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** MAB 2299  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Duda Firmo  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2295  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Januário Garcia  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2291  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Auto retrato  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2285  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Adenor Gondim  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação

## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	MAB 2301
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Retrato de Eustáquio Neves
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação



<b>Nº Registro</b>	MAB 2293
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Retrato de Roberto Esteves
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	2000
<b>Técnica</b>	1. Ampliação



<b>Nº Registro</b>	MAB 2300
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Artur Bispo do Rosário
<b>Dimensões simples (cm)</b>	49 x 36,6
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	Década de 1980
<b>Técnica</b>	1. Ampliação



<b>Nº Registro</b>	MAB 2294
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Cartola
<b>Dimensões simples (cm)</b>	48,8 x 36,6
<b>Material de composição</b>	1. Tinta e papel
<b>Data</b>	Década de 1970
<b>Técnica</b>	1. Ampliação

## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** MAB 2442  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Retrato de Bauer Sá  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** MAB 2451  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Sem título  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição** 1. Tinta e papel  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação



**Nº Registro** AMAB 1668  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Cantor Ataulfo Alves  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1963  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



**Nº Registro** AMAB 1669  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Marina Montini  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1966  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão

## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1670
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Modelo Fotográfico
<b>Dimensões simples cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	1967
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1671
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Praia de Piatã
<b>Dimensões simples cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	1972
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1672
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Compositor Ismael Silva
<b>Dimensões simples cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	1973
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1673
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Compositor Bide
<b>Dimensões simples cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	1973
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão

## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** AMAB 1674  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Mãe Olga do Alaketo  
**Dimensões simples cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1979  
**Técnica** 1. Ampliação analógica sobre papel Ilford



**Nº Registro** AMAB 1675  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Bumba-meu-boi  
**Dimensões simples cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1985  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



**Nº Registro** AMAB 1676  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Compositor Xangô da Mangueira  
**Dimensões simples cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1988  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



**Nº Registro** AMAB 1677  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Saci Pelé  
**Dimensões simples cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1989  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão

## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** AMAB 1678  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Festa de Nossa Senhora do Rosário  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1990  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



**Nº Registro** AMAB 1679  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Valência  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1994  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



**Nº Registro** AMAB 1680  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Festa de Nossa Senhora do Rosário  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1996  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



**Nº Registro** AMAB 1681  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Festa de Nossa Senhora do Rosário  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1999  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** AMAB 1682  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Festa de Nossa Senhora do Rosário  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1999  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



**Nº Registro** AMAB 1683  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Festa de Nossa Senhora do Rosário  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 1999  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



**Nº Registro** AMAB 1684  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Sem título  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 2000  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



**Nº Registro** AMAB 1685  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Festa popular de Ticumbi  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 2002  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão

## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1686
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Ilha de Paquetá
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	2003
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1687
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Sem título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	2004
<b>Técnica</b>	1. Ampliação analógica sobre papel Ilford



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1688
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Sem título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	2004
<b>Técnica</b>	1. Ampliação analógica sobre papel Ilford



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1689
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Rocinha
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	2004
<b>Técnica</b>	1. Ampliação analógica sobre papel Ilford



## Museu Afro Brasil



### Relatório



**Nº Registro** AMAB 1690  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Mãe Olga do Alaketo  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 2005  
**Técnica** 1. Ampliação analógica sobre papel Ilford



**Nº Registro** AMAB 1691  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Mãe Olga do Alaketo  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** 2005  
**Técnica** 1. Ampliação analógica sobre papel Ilford



**Nº Registro** AMAB 1692  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Quebrangulo  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



**Nº Registro** AMAB 1693  
**Autoria/Grupo Cultural** Walter Firmo  
**Título/Denominação** Sem título  
**Dimensões simples (cm)**  
**Material de composição**  
**Data** Sem data  
**Técnica** 1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão

## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1694
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Wagner Firmo, neto de Walter
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1695
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Sem título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1696
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Sem título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1697
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Praia da paciência
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão

## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1698
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Grande Otelo e Josephine Baker
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1699
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Sem título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1700
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Walter e seus netos - Wagner Firmo e Camila Marinho
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1701
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Sem título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão

## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1702
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Sem título
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1703
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Pedra de Guaratiba
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1704
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Eduardo, Aloisio e Maria
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1705
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Cine Odeon
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão

## Museu Afro Brasil



### Relatório



<b>Nº Registro</b>	AMAB 1706
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Casamento suburbano
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	1958
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital, impressão em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão



<b>Nº Registro</b>	EA 0176
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Maracatu Rural
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	2005
<b>Técnica</b>	1. Ampliação fotográfica



<b>Nº Registro</b>	EA 3072
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Pixinguinha
<b>Dimensões simples (cm)</b>	40 x 56
<b>Material de composição</b>	1. Pigmentos / 2. Papel algodão
<b>Data</b>	
<b>Técnica</b>	1. Ampliação digital



<b>Nº Registro</b>	EA 0403
<b>Autoria/Grupo Cultural</b>	Walter Firmo
<b>Título/Denominação</b>	Carybé
<b>Dimensões simples (cm)</b>	
<b>Material de composição</b>	
<b>Data</b>	Sem data
<b>Técnica</b>	1. Ampliação fotográfica