

EUSTÁQUIO NEVES: SUJEITO FOTOGRÁFICO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO E O SELF EM REDE

EUSTÁQUIO NEVES: PHOTOGRAPHIC SUBJECT AND PROCESSES OF CREATION AND THE SELF IN NETWORKED

Paula Martinelli

PUC-SP

Resumo: O artigo tem como ponto de partida o acesso ao ateliê e aos arquivos de criação do artista Eustáquio Neves. A investigação dos percursos identificados nas obras, esboços, anotações e falas de Neves busca relações entre os processos de criação e a presença comunicante materializada nos trabalhos do artista, visando descobrir de que maneira os procedimentos adotados pelo autor transformam imagens em estandartes que carregam memórias deliberadamente evocadas enquanto povoam universo ficcional com seus próprios tempos e espaços. Neves coloca a fotografia no contexto das artes visuais ao criar imagens complexas nas quais o clamor político e as marcas do processo – tanto fotográfico quanto extrafotográfico – se impõem. A presença resulta, portanto, de investimento semântico que perpassa todo o processo de criação e, no caso de Neves, é amplificado pelo uso não convencional desses procedimentos. O tratamento acadêmico do material, feito sob a perspectiva da crítica de processos de acordo com contribuições teóricas de Cecília Almeida Salles, faz emergir discussões sobre os tempos e espaços fotográficos, autoria, memória e arquivos.

Palavras-chave: Eustáquio Neves, fotografia experimental; retrato; processos de criação; redes de criação.

Abstract: *The article has as its starting point the access to the studio and the creation archives of the Brazilian artist Eustáquio Neves. The investigation of the paths identified in Neves's works, sketches, notes and speeches, seeks to establish relations between the creation processes and the communicating presence materialized in the artist's works, in order to discover how the procedures adopted by the author transform images into manifestos that carry memories deliberately evoked, as they populate a fictional universe within their own times and spaces. Neves places photography in the context of the visual arts by creating complex images in which the process reminiscences - both photographic and extra-photographic - impose themselves, as well as the political statement. Presence therefore results from a semantic investment that permeates the entire creation process and, in the case of Neves, is amplified by the unconventional use of these procedures. The academic treatment is made from the perspective of process criticism in accordance with Cecília Salles's theoretical contributions and gives rise to discussions about photographic times and spaces, authorship, memory and archives.*

Keywords: *Eustáquio Neves, experimental photography; portrait; creation processes; creation networks.*

Figuras 1 e 2:
 esboço (esquerda)
 e obra (direita)
 da série Arturos
 (1992), Eustáquio
 Neves.
 Fonte: arquivos
 digitais cedidos
 pelo autor.



A natureza visual das obras de Neves desafia conceitos sedimentados sobre os vínculos entre a imagem fotográfica e a “realidade” enquanto circunstância espaço-temporal. Nelas, o tempo é alheio ao “agora” e o espaço difere daqueles que a visão humana reconhece. Chamemos, então, de tempos e espaços *outros* aqueles criados por Neves. Tempo *outro* é aquele do *então* e que, portanto, não podemos localizar na história, e que se apresenta como tal, com toda sua indefinição, nas imagens. Os espaços também são *outros*, construídos a partir de diversas camadas de texturas e cores: desde o tipo de papel, às pinceladas, inscrições alfanuméricas, palavras, sobreposições de fotogramas, intervenções em geral – são igualmente irreconhecíveis de imediato. Esses planos espaço-temporais se interconectam criando cenas, universos que envolvem os personagens retratados, produzindo interações entre os elementos visuais e, a partir delas, sentidos – no plural.

Esses planos espaço-temporais se interconectam criando cenas, universos carregados de

informações políticas, *transversais*¹ (DELEUZE; GUATTARI, 1995/97, p. 37) e *heterotópicos*² (FOUCAULT, 1984, p. 415) que envolvem os personagens retratados, produzindo interações entre os

1 “Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (1995/97, p. 37)

2 Em *Outros Espaços*: “Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias; e acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros; as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho”.



elementos visuais e, a partir delas, sentidos – no plural.

Diante de esboços do artista, arquivos de criação a que tive acesso, foi inevitável o reconhecimento da complexidade resultante de processos entrelaçados – entre si e ao contexto cultural em que são desenvolvidos e utilizados –; de interconexões – dos pontos de vista técnico e semântico – que se desdobram em outra complexidade – espaço-temporal; material, sensível e intelectual – estabelecida nos vínculos entre autor, obra e observador.

“Eu trabalho muito com memória: para levar para um outro tempo, uso o ácido sulfúrico”, disse Eustáquio Neves em encontro com esta autora, em outubro de 2015. Assim, com a associação direta entre memória, procedimento e alteração perceptiva, o artista admite usar a experimentação fotográfica para criar essas ambiências complexas, visões, aparições temporais e espaciais direcionadas por suas lembranças.

Ao indagar Neves sobre o objetivo desse método que privilegia memórias – as dele, as dos materiais e todos os desdobramentos dessas – o autor me respondeu: “às vezes nem eu tenho resposta. Passa o tempo e eu entendo porque segui determinado caminho. Em outras vezes é uma maneira de lidar com situações de uma forma que eu não soube fazer no passado; situações que eu passei e, na hora, não tinha o entendimento que tenho hoje. Hoje, eu discuto



Figuras 3 e 4: esboço (esquerda) e obra Vênus (direita). Eustáquio Neves, 1993.

Fonte: arquivos digitais cedidos pelo autor.

essas coisas no meu trabalho. É uma resposta a coisas que passei”.

Entender como essa proximidade a questões íntimas, baliza do projeto poético e assim revelada pelo próprio artista, é capaz de transcender e se transformar em obras com apelo à sensibilidade do observador tornou-se meu objetivo.

No processo de criação artística existe a intenção de criar um objeto que possa comunicar e participar da sensibilidade alheia. Essa é uma definição minha. Aristóteles diz que a arte é um processo de criação racional. Jung diz que a arte é o que nos salva da barbárie. E os dois têm razão, porque nesse processo de criação racional, como diz Aristóteles, o artista medita sobre aquilo que quer de suas obras, até onde quer chegar e com quais recursos. A definição da arte se dá pela negativa: arte é que o não depende do contexto; é transcender o contexto em que foi criada.

(LÉSPER, Avelina)³

A necessidade de criar uma ação diferente da que ele mesmo tomou no passado configura a *presença*, experiência constituída no encontro de universos semânticos, entre autor e observador, geradora de imagens mentais presentificadas – o que nos leva à existência de múltiplas verdades, intrínsecas e internalizadas na obra. Mais do que representar, re-apresentar, a pre-

³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=f4vr-G3W135k>>

sença é em si, no presente. Fotografias, portanto, podem não ser apenas índices de situações vividas por autor e/ou observador, mas universos autônomos e múltiplos, povoados por personagens fictícios e por incontáveis memórias que podem suscitar.

Vejo ainda a perspectiva da memória como material cognitivo inacabado, como uma obra da mente humana que tem a chance de se transfigurar em ações, se transformar em vir-a-ser e se materializar na arte. Para Abraham Moritz Warburg, retomado por Didi-Huberman neste ponto, as imagens contêm memórias sociais. Assim, fotografias, memórias e contextos de produção estão relacionados e são, simultaneamente, gerados e geradores. A imagem é origem da memória e vice-versa – característica originária conforme descreve Benjamin:

O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.⁴

Ou seja, a obra de Neves, enquanto mnemônica, não se trata exclusivamente de um esforço de lembrança, do resgate daquilo que foi, mas de uma construção originária – e, por isso, inacabada – desse arcabouço mnemônico, de um vir-a-ser.

Naquilo que entendemos por narrativa do real, acontecimentos passados e relembrados,

incidem os mecanismos próprios da memória humana – alteramos os fatos dando-lhes o peso dos sentimentos e do juízo de valor. Ainda para Benjamin:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente no instante de sua cognoscibilidade. [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (apud SANTAELLA, 2016, p.192)

Ao apropriarmos-nos dessa reminiscência, naturalmente preenchamos lacunas de maneira que o acontecido sirva ao projeto que construímos em benefício de uma determinada *persona*, termo aqui empregado sob a interpretação junguiana, como a face social do indivíduo (JUNG, 1953, p. 192).

De acordo com Cecilia Salles: “Essa re-elaboração permanente coloca percepção e memória se modificando mutuamente: ‘não há percepção que não seja impregnada de lembranças, não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões’” (2006, p.70). Ou, ainda: “(...) não há lembrança sem imaginação. Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. A imaginação está vinculada à memória e esta é trampolim da imaginação”. (idem, p. 71)

Assim, conclui-se que experiências e interações atualizam e realizam a narrativa que desenvolvemos sobre nós mesmos; processo que se inicia na imaginação, nos sentimentos e se materializa nos arquivos – vestígios materiais de um passado a serviço da *persona*.

Na pesquisa do autor e no arquivo que dela deriva estão descobertas cruciais para o estudo dos processos de criação – não pelo biografismo que eventualmente se possa extrair desse

4 BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67

material, mas pelo mapeamento de um esquema mnemônico e associativo, de padrões, recorrências e tendências perceptivas que estão muito além das presunções elaboradas a partir da análise de elementos plásticos das obras.

Os procedimentos arquivísticos adotados por Neves e a resultante materialização de tempo e espaço *outros* exercem a função de posicionar a narrativa autoral no suporte e convidar a imaginação dos observadores ao encontro; são a presença latente de um *sujeito fotográfico*.

Entender o arquivo como a materialidade da percepção e das transformações relativas a ela nos coloca, inevitavelmente, diante das formas de subjetivação. Ao selecionar e arquivar essas alterações perceptivas, o artista – ele mesmo sujeito historicizado e em processo⁵ – define os contornos de seu projeto e, em consequência, de si mesmo como ser de linguagem e comunicativo.

Assim, adicionamos mais uma camada à matriz dos processos de criação de Neves: temos a memória, a percepção e os arquivos como elementos em constante interação e modificação mútua. A percepção altera a memória e vice-versa; o arquivo também segue este mesmo padrão – em vias de mão dupla, esse trio de componentes estabelece as linhas de força que conduzem o autor pela imensidão transversal das referências disponíveis.

O momento do processo arquivado é aquele

⁵“O artista em criação é um sujeito histórico, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações. Ele interage com seu entorno, alimentando-se e trocando informações; saindo, por vezes, em busca de diálogo com outras culturas. Os processos de criação são, portanto, partes dessa efervescente atividade dialógica, que atuam nas brechas ou nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição. A obra, um sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões”. (SALLES, Cecilia, 2006, p.145)

que, durante a experiência transcorrida – com esperas, rupturas e bloqueios –, o artista quer reter, lembrar, revisitar, *rememorar*. Na materialidade do arquivo estão, portanto, condensados os tempos, as memórias, as percepções, bem como as transformações de cada um desses, constituindo uma ordem ética e estética que Salles denomina “princípios direcionadores”:

Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores (...) que atam a obra daquele criador como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seu modo de ação. (...) A busca pela concretização desse projeto é contínua, daí ser sempre incompleta; ao mesmo tempo, o próprio projeto altera ao longo do tempo. (SALLES, Cecilia, 2010, p.46)

O experimento de transformar esses arquivos em obras demonstra a força dupla desse material para Neves: não é apenas procedimento, como também se converte em meio, forma e estética da expressão. Estamos diante da função geradora dos arquivos e da memória atuando na narrativa de si mesmo.

As obras apontam, portanto, para formas de subjetivação do fotógrafo; são o próprio processo de construção do signo *self* (COLAPIETRO, Vincent, 2014) revelado aos olhos do observador: constituem-se um diário visual desse *sujeito fotográfico*, indivíduo em rede que busca a experimentação fotográfica para construir e suscitar memórias localizadas em um lugar cultural.

Assim como “a escrita de si” para Foucault, as imagens de Neves trazem “[...] elemento do treino de si, [...] para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: um operador da transformação da verdade em ethos.” (FOUCAULT, 1992, p. 134).

Figura 5: Eustáquio Neves em laboratório, 1995.
Fonte: arquivo digital cedido pelo artista.



O laboratório aparece como espaço condensador desses elementos, *locus* de negociação do autor com a linguagem, onde os aspectos de tempo, espaço e memória são manejados, alterados e transformados na materialidade das obras. Nele, os elementos constitutivos dos processos de criação de Neves se encontram, como define Salles quando conceitua os “espaços de criação”: “são espaços da ação do artista, que abrigam trabalho físico e mental e guardam um potencial de criação (...). Esse espaço envolve também a memória e o imaginário, indica os gestos do artista e se torna guardião da coleta cultural, resguardando o tempo da construção das obras” (SALLES, Cecília, 2010, p.125).

Estudar a produção de Neves, estabelecendo os vínculos entre suas escolhas de procedimentos e o contexto da produção contemporânea, é, portanto, de fundamental importância para as discussões atuais sobre a história da arte e, principalmente, sobre a imagem como alteração perceptiva espaço-temporal que atua na constituição mnemônica de um *self* a partir de interações em rede.

Referências

BENJAMIM, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Braziliense, 1984;

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. São Paulo: Intermeios, 2014.

DELEUZE, G.. GUATTARI, Felix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, 1995/97.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Trad. Paulo Neves. 1ª edição, São Paulo: Editora 34, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

_____. Outros espaços. In: Manoel Barros da Motta (org.), **Ditos e escritos III – Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015 (1984).

LÉSPER, Avelina. Entrevista para documen-

tário **El Espejo Del Arte**, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=f4vr-G3WI35k>>. Acesso em setembro, 2017.

SALLES, Cecília A. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

_____. **Arquivos da criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SANTAELLA, Lucia. **Temas e Dilemas do pós-digital: a voz política**. São Paulo: Paulus, 2016a.

_____. **A matriz heterotópica na obra de Didi-Huberman**. Revista *Paralaxe*, v.4, no 1, 2016.

Paula Martinelli de Araújo

É Bacharela em Comunicação Social pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde atualmente desenvolve pesquisa de doutorado e integra o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, coordenado pela Profa. Dra. Cecília Almeida Salles.