

# Eustáquio Neves: criação e autoria discutidas a partir do arquivo

*Eustáquio Neves: creation and authorship seen through the archives*

Cecilia Almeida Salles<sup>1</sup> | Paula Martinelli de Araújo<sup>2</sup>

## Resumo

O artigo parte do acesso aos arquivos de criação de Eustáquio Neves para discutir os percursos do artista e a própria imagem fotográfica. Para tal, é utilizada a crítica de processos e a observação dos documentos em uma perspectiva fenomenológica. O problema central é o de entender como se dá o diálogo entre o conceito de criação como rede e os procedimentos adotados por Neves. Por fim, o texto apresenta a crítica de processos como possível abordagem da imagem frente aos desafios teóricos emergentes.

Palavras-chave: Fotografia. Eustáquio Neves. Processos de criação. Arquivos.

## Abstract

*The article has the access to Eustáquio Neves' creation archives as a starting point to a discussion about the artist's paths and the photographic image itself. In order to achieve this purpose, processes criticism is used, as well as the observation of these documents in a phenomenological perspective. The problem that motivates this paper is to understand how the dialogue between the concept of creation as a network and the procedures adopted by Neves is accomplished. The article also presents the processes criticism as a possible approach towards the image, facing the emerging theoretical challenges.*

Keywords: Photography. Eustáquio Neves. Creation processes. Archives.

1. Pós-doutorado pela Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

2. Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: paulamartinellia@gmail.com

## Introdução

O artigo propõe uma discussão sobre os processos de criação do artista brasileiro Eustáquio Neves, inserindo o estudo de caso sobre o projeto fotográfico do artista no âmbito da crítica de processos. As reflexões teóricas propostas partem do acesso aos arquivos de criação do artista e de entrevistas concedidas por ele a uma das autoras deste texto durante visitas a seu ateliê, localizado na cidade de Diamantina, Minas Gerais. Ocorridas entre os anos de 2015 e 2018, as conversas com Neves tiveram por objetivo revelar as relações do artista com seus documentos de processo; dessa maneira, o percurso em meio ao vasto material – de caixas com referências à câmara escura – foi guiado por ele próprio.

Essa observação atenta dos documentos de processo, sejam eles materiais (esboços, notas, referências diversas e etc.) ou imateriais (a fala sobre as práticas e procedimentos, arquivos digitais e o modo de dar a ver esse material) faz parte da metodologia da crítica de processos, que se caracteriza pelo acompanhamento teórico-crítico dos percursos de produção por meio de uma abordagem fenomenológica. É dado um tratamento empírico aos documentos de processos estudados, estabelecendo relações entre esboços, obras e relatos verbais. Assume-se, assim, uma postura metodológica que privilegia o objeto de pesquisa e o coloca como fonte das abordagens e escolhas teóricas. São levantadas hipóteses que, no decorrer da pesquisa, são postas a teste, de forma que sejam levadas adiante aquelas que possam oferecer, de modo mais acurado, conhecimento sobre o projeto artístico estudado. Os instrumentos teóricos são convocados de acordo com as necessidades geradas pelas observações do pesquisador que, neste caso, é motivado pelo seguinte problema: como características gerais inerentes à criação e à própria imagem dialogam com os procedimentos adotados por Eustáquio Neves?

Os aspectos gerais dos processos de criação encontram-se sistematizados nos livros *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (SALLES, 2011) e *Redes de criação: construção da obra de arte* (SALLES, 2006). Neles encontra-se a proposta de uma linha de investigação surgida da necessidade de lidar com arquivos da criação em suas diferentes materialidades. Partindo-se desses documentos de processo, são flagrados aspectos gerais e inerentes ao percurso de criação de imagens nas mais diversas linguagens e manifestações artísticas – tais como artes visuais, cinema, artes cênicas e fotografia; sendo esta última o foco do estudo que será apresentado aqui. Esses dados gerais nos servem para a abordar, de modo mais aprofundado, as singularidades do projeto poético de Eustáquio Neves.

Partindo dessa perspectiva metodológica – e também epistemológica –, os arquivos são tomados como vestígios da atividade e do pensamento criativos que assumem a forma de cadernos, esboços, protótipos, notas, projetos, contatos fotográficos,

registros audiovisuais, etc. O estudo analítico desse material possibilita uma ampla compreensão dos princípios que norteiam os percursos artísticos desses agentes criativos, autores cujas escolhas e redes de criação estão, em última análise, materializadas nas imagens por eles produzidas.

Este artigo começa com uma breve apresentação da crítica de processos, tal como desenvolvida no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação (PUC-SP). Em seguida, é apresentado o estudo em questão – cujos resultados são expostos em três eixos que nomeiam subtítulos do presente texto. São eles: lócus da criação: arquivos e laboratório; memória, arquivos e sua função geradora; e imagem como a metáfora visual do processo. Por fim, com as conclusões trazidas em seu segmento final, este artigo pretende contribuir para o debate acadêmico sobre a fotografia e sobre a imagem em geral, apresentando a crítica de processos como possível abordagem frente aos desafios teóricos emergentes.

### **Arquivos e imagens: evidências do pensamento criativo**

A crítica dos processos de criação resulta de pesquisas que vêm sendo desenvolvidas desde a década de 1990, na PUC-SP, e teve início com estudos sobre literatura brasileira contemporânea em diálogo com a Crítica Genética. Ainda que o objetivo de tal abordagem, iniciada no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS/Paris), fosse compreender o processo de produção estritamente em obras literárias, nela já era contemplada a análise de registros da trajetória do autor ao longo do tempo. Com o passar dos anos, percebeu-se que a teoria poderia romper a barreira da literatura e expandir seus limites para além da palavra, possibilitando um olhar acadêmico direcionado a qualquer produção artística.

Os processos de criação e os arquivos não dependem estritamente da materialidade em que a obra é publicada, também não se referem exclusivamente às linguagens em que esses vestígios são revelados. É possível, então, apreender a maioria dos procedimentos artísticos, seja qual for a materialidade de sua manifestação, olhando para esses índices do pensamento em criação. Chamamos “arquivo” qualquer registro analógico e/ou digital feito a partir da necessidade desses agentes criativos (atores, diretores, designers, fotógrafos, escritores, etc.) durante seus processos.

Ao realizar estudos de uma grande diversidade de arquivos, os seguintes aspectos gerais podem ser observados: há uma combinação de dimensões sensíveis e intelectuais em cada ato de criação; existe ainda uma busca contínua, nem sempre consciente, por formas de expressão, bem como um certo grau de tensão entre o sujeito (agente comunicativo constituído nas interações) e seu contexto, o que permeia suas escolhas, sejam elas de linguagem ou de materiais.

Assim, a pesquisa e a experimentação aparecem como formas de amenizar e elaborar esse conflito entre o autor e a produção em andamento. Com o auxílio dos arquivos e também das obras publicadas, esses aspectos gerais ganham sustentação na materialidade dos processos, revelando as características singulares dos métodos e escolhas artísticas em questão – em um processo investigativo que se assemelha ao de uma arqueologia da imagem. Em seguida, é criada uma forma peculiar de análise que estabelece a relação entre esses aspectos gerais e suas manifestações idiossincráticas.

O que se observa é que os arquivos de criação estão em plena expansão, sobretudo no contexto de interação com as novas tecnologias e das experimentações artísticas contemporâneas – uma expansão que podemos detectar tanto na perspectiva de produção de materiais de arquivo, quanto no seu armazenamento e no alcance do público, que passa a ter acesso a esses documentos em mostras e exposições.

Esses materiais guardam evidências do desenvolvimento do pensamento do artista. Por isso, ao estabelecermos relações entre obras publicadas e diferentes dados arquivados, somos capazes de refazer e compreender a rede de pensamento em criação. Na identificação das relações entre as ações e as escolhas, o encadeamento de decisões, somos capazes de flagrar alguns dos princípios direcionadores do processo estudado.

Em nosso papel de pesquisadoras, buscamos explicações para o processo criativo. Portanto, descrições formais e plásticas não bastam. A partir da complexidade das informações entrelaçadas, torna-se clara a rede na qual se insere a construção da(s) obra(s). Os caminhos da criação se mostram como redes de ações, que envolvem inserção nas redes culturais, nas quais estão imbricados elementos como memória, percepção, procedimentos de criação, mediações e processos cognitivos (SALLES, 2006).

Essa abordagem tem como ponto de partida os vestígios das práticas, oferecendo uma possibilidade de investigação que proporeciona um amplo e complexo conceito de criação de imagens, em contraposição à visão que desconsidera as camadas, tempos e trânsitos do trabalho artístico.

### **Estudo de Caso: Eustáquio Neves<sup>3</sup>**

Foi nesse contexto teórico que se iniciou a pesquisa sobre o processo de criação do artista brasileiro Eustáquio Neves, um dos nomes de destaque da fotografia brasileira, cuja produção recebe projeção internacional – sua peculiar relação com os métodos foto-

3. Estudo de caso realizado por Martinelli (2018), produzida com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

fotográficos lhe rendeu uma série de prêmios, entre eles “[...] o Marc Ferrez, em 1994, o nacional de fotografia da Funarte, em 1997, o JP Morgan, também 1997, uma residência artística de seis meses na Inglaterra, junto a Gasworks Studios and Triangle Art Trust, com suporte da Autograph, de Londres.” (OLIVEIRA, 2014).

Fig. 1 - Obra que integra a série Objetalização do Corpo (1996-1997). A imagem apresenta evidências da aplicação dos químicos fotográficos e de intervenções realizadas pelo autor



Fonte: arquivo digital cedido pelo artista

Entre o extenso material reunido na presente análise estão os arquivos pessoais de Neves, entrevistas com o artista realizadas em seu ateliê, acesso a suas imagens – fotografias de família, registros de obras em andamento e visitas ao laboratório. Todo o material pessoal do artista aparece aqui junto aos trabalhos publicados e registros de práticas compartilhadas em suas contas nas redes sociais.

As obras produzidas por Neves, tais como a reproduzida na Fig. 1, são especialmente instigantes à leitura processual, pois demonstram na visualidade muito de sua história de produção. A arte de Neves transporta ao substrato fotográfico as diferentes camadas, tempos e procedimentos, colocando-nos diante do uso artístico dos arquivos e dos próprios processos de criação como recursos visuais, com todas as interações entre o autor, linguagem e materiais assumindo a forma de imagem.

Neves recorre a várias maneiras de arquivar, utilizando meios analógicos e digitais, bem como o trânsito entre eles: um arquivo digital pode ser facilmente impresso e se transformar em matriz para o trabalho laboratorial analógico. O hábito de reunir fontes diversas de materiais que o artista considera visualmente atrativos – de retratos antigos feitos por autores anônimos a pedaços de papel cujas texturas lhe agradam – serve de guia no caminho para a materialização da obra e alimenta o como agente criador em processo.

Fig. 2 - Experimentos com rejeitos da mineração como pigmentos



Fonte: arquivo digital retirado da conta pessoal do artista na rede social Instagram.

São incontáveis os documentos que registram a experimentação e mostram a natureza indutiva da criação, ou seja, os testes sucessivos de hipóteses que versam sobre a própria produção e sobre a linguagem fotográfica. Esses testes estão documentados no vasto acervo arquivado de Neves: contatos, rolos de filme e experimentos externos ao ambiente da fotografia, tais como o exemplificado pela Fig. 2. Observamos que durante o arquivamento são levantadas várias hipóteses que compilam os objetivos éticos, políticos e estéticos, tais como: e se os rejeitos da mineração forem levados para o laboratório fotográfico? Essas perguntas se misturam às memórias do artista e são transferidas para procedimentos de vocação fotográfica.

Explicando a relação entre procedimento e memória: Neves nasceu e cresceu em Minas Gerais; os questionamentos sobre os impactos sociais e ambientais da mineração

são parte da história do artista que é transposta, por meio da experimentação, à história da imagem.

Ao transformar resíduos de mineração em matéria-prima fotográfica, Neves confere uma densidade ao trabalho que pode ser acessada apenas por meio do encontro com arquivos. Ou seja, as possibilidades de trabalho encontradas em negativos, contatos, cadernos e referências que o artista guarda em seu ateliê revelam a estreita relação entre ele – sujeito mnemônico constituído nas interações – a linguagem fotográfica e o trabalho de laboratório, assunto que discutiremos a seguir.

### **Locus da criação: arquivos e laboratório**

Iniciamos nossa discussão sobre o locus de criação de Eustáquio Neves a partir de sua experimentação ou, mais especificamente, do tratamento dado à etapa laboratorial, um dos aspectos que nos chamou a atenção para o trabalho do fotógrafo. Neves faz marcas na imagem com a manipulação evidente de negativos, cópias e arquivos, numa relação subversiva com a fase laboratorial.

Fig. 3 e 4 - Estudo de Eustáquio Neves e a obra que dele resulta: pesquisa e planejamento podem ser identificados nos esboços.



Fonte: arquivo digital cedido pelo artista.

A imagem nítida, cujos contornos remetam aos do “real”, não é seu objetivo. Para ele, a câmara escura é o lugar de criação das cenas em um processo assim descrito: “Faço



esboços diante do ampliador: marco onde quero que entre a luz, onde fica o foco e o desfoque”<sup>4</sup>. Para cada imagem, uma média de cinco a dez fotogramas são utilizados; às vezes, muitos outros. O trabalho começa com cerca de cinco cópias iniciais – numeradas e com setas de orientação para facilitar a etapa do ampliador. Durante a exposição do papel fotossensível, o artista cria uma imagem ainda invisível, materializando as cenas vivas em sua imaginação, utilizando dezenas de fotogramas e muitas imagens extra-fotográficas.

É importante ressaltar que a existência de esboços (Fig. 3 e 4) significa o ato deliberado de impor restrições, intenções e princípios direcionadores ao próprio projeto, criando também uma crise da crença no “instante mágico” e da suposta dependência que a fotografia teria em relação ao fato. Uma crise também da visibilidade, portanto.

Parte do acervo de referências utilizadas no laboratório ocupa um espaço físico no estúdio de Neves: ali há um móvel com amplas gavetas, uma mapoteca de metal onde estão arquivados recortes de periódicos; referências tipográficas encontradas na internet; retratos antigos que fazem parte do acervo de família, outros retratos que foram encontrados por acaso, além de diversos itens que, a princípio, não aparentam ter relação direta com as técnicas fotográficas: papéis de embrulho de alimentos, embalagens e similares.

Figs. 5 e 6 - Referências no arquivo de Neves, a “caixa de acasos”. Diversos documentos, imagens, texturas, técnicas e autores se encontram no laboratório.



Fonte: arquivos digitais; fotografias da autora.

Ao selecionar fotos feitas por outros autores, revisitando suas memórias e mergulhando em sua “caixa de acasos” (as gavetas de metal), Neves o faz deliberadamente para o processamento laboratorial. A utilização de métodos fotográficos analógicos, considerados arcaicos, é uma escolha autoral

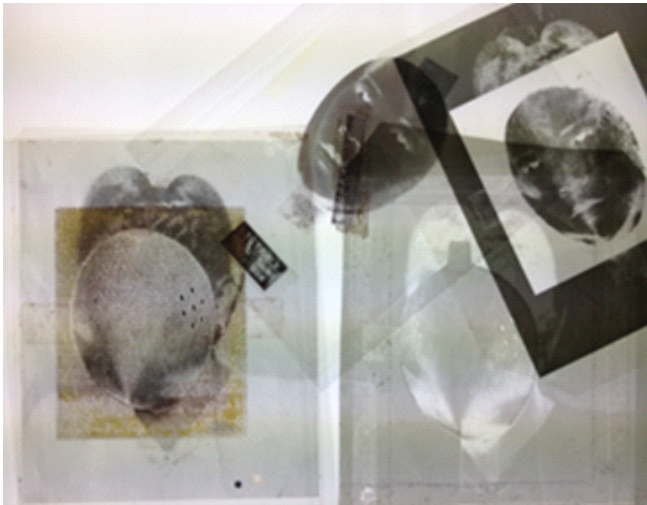
4. Todas as citações de Neves que aparecem neste artigo foram ouvidas por uma de suas autoras, durante os diversos encontros com o artista realizados entre os anos de 2015 e 2018, exceto aquelas que são referenciadas e devidamente creditadas a suas fontes.



importante que lhe permite reunir fotografias, num trabalho artesanal – manual e demorado – a essas imagens recolhidas no arquivo. Surge um mosaico de linguagens, meios e tempos a partir dessas imagens e textos que foram pesquisados na internet, outros tantos que vieram de documentos centenários e que se somam às interferências com tintas, rasurase riscos nos negativos: todos eles servirão, de alguma forma, para o trabalho de laboratório.

A partir dessa breve descrição fica-nos explícito o vínculo entre os documentos de processos, o ato de armazenar e a experimentação. A 'caixa de acasos' tem função paradoxal: a de expectativa do inesperado, ou seja, a de produzir “acontecimentos acidentais” que foram, de fato, cuidadosamente construídos ao longo do arquivamento. A qualquer momento, Neves pode abrir suas gavetas, revolver os materiais nelas guardados e pegar algum deles que nesse momento crítico lhe pareça especialmente convidativo, introduzindo ideias e convertendo-se em material de trabalho. É por isso que ele guarda essas peças; e é neste sentido que utilizamos o termo construído para designar esse preparo para a intervenção do acaso no processo de criação.

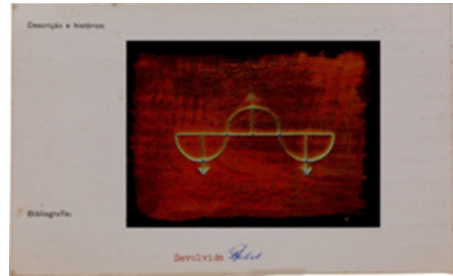
Fig. 7 - Estudos para a série *Máscara de Punição* (2000-2001). O retrato original mostra a mãe do artista quando jovem e foi feito por fotógrafo anônimo. A imagem recebeu as intervenções de Neves: máscaras fotográficas que fazem referência a métodos de tortura amplamente utilizado no Brasil colonial.



Fonte: arquivo digital cedido pelo artista.

Neves guarda os materiais e aposta na reunião casual de ideias que o seu olhar sobre eles pode oferecer. Quando recorre à caixa de acasos como recurso criativo, fazendo suas escolhas entre diversos materiais arquivados, o artista acaba por trazer a seu processo a potência de signos ainda alheios à obra e que, em breve, se juntarão a ela – bem como a produção de outros autores que serão selecionados e recrutados para o trabalho conjunto, tal como aconteceu com o fotógrafo anônimo que fez a imagem que serve de base (Fig. 7) da série *Máscara de Punição* (2000-2001), primeiro trabalho no qual Neves realizou suas intervenções em uma foto feita por outra pessoa; trata-se de uma imagem que mostra a mãe do artista quando jovem, em um registro corriqueiro, feita para documentos de identificação pessoal.

Fig. 8 e 9 - Esboço e obra da série *Jogos e Costumes* (2014).



Fonte: arquivo digital cedido pelo artista.

Por demonstrar essa transversalidade de tempos de produção e de autorias, *Máscara de Punição* é composta por imagens emblemáticas que exemplificam o projeto do artista. O mesmo ocorre com *Jogos e Costumes* (2014), série desenvolvida a partir de estudos como o esboço apresentado na Fig. 8, no qual Neves estiliza o arco e flecha do orixá Oxóssi. O desenho se tornou uma escultura em ferro, encomendada a um serralheiro; depois, a escultura foi transformada em uma imagem fotográfica que posteriormente foi sobreposta a um formulário de cadastro encontrado por Neves em meio ao material de arquivo coletado na extinta Delegacia de Jogos e Costumes, durante viagem à Bahia. Essas camadas de produção – com suas respectivas autorias, memórias, tempos e linguagens – são organizadas por Neves no laboratório fotográfico.

A autoria coletiva soma as relações individuais que cada um dos produtores estabelece com a imagem e cria nexos entre eles. Algo surpreendente surge sempre que alguém interfere em uma imagem produzida em outro(s) momento(s), seja por si próprio ou por outrem. Esse algo é nutrido por semioses sobrepostas, interpostas, interconectadas e que saltam aos olhares atentos como vestígios processuais, revelados nas marcas dessa autoria plural e na estética do tempo: a produção artesanal, o aspecto de fotografia antiga, ambas combinadas em cenas fictícias e anacrônicas, vindas de um tempo-outro que não sabemos – sequer podemos – definir com precisão.

Mesmo ao retirar um recorte de jornal para incluir na matriz fotográfica, como fez nas imagens que compõem a série *Boa Aparência* (2014), Neves evoca outros autores ao dar forma a seus palimpsestos e materializar segmentos de suas redes de criação, intervindo nas associações de sentido, tecendo outros vínculos de sentido em favor de seu projeto – por exemplo: a foto antiga de RG que se converte em obra ao confrontar as chamadas máscaras fotográficas às máscaras de tortura; a ferramenta de Oxóssi apreendida pela polícia; a “boa aparência” dos anúncios de emprego como denúncia do racismo estrutural. Nesse processo de transformação de imagens pré-existentes, a experimentação e o acaso encontram-se na câmara escura, escolhida por Neves como locus de criação.

A interação entre imagens, autores, linguagens e tempos é responsável pela geração de novas ideias, de outras possibilidades, e se coloca na materialidade em uma relação em rede que é visível nessas obras. Assim, Neves nos serve como importante exemplo dessa autoria em rede e do próprio conceito de criação aqui proposto.

Durante as falas do artista que pudemos testemunhar, apareceu uma dúvida recorrente de seus interlocutores sobre o tipo de equipamento que ele utiliza, especificamente sobre o modelo da câmera fotográfica. Neves conta que, ao pensar em comprar uma câmera famosa por seu desempenho, um amigo lhe disse: “Para quê? Se você vai riscar todos os negativos depois?” Ao contar essa história, ele dissocia seu trabalho artesanal da suposta qualidade do equipamento – o potencial artístico da imagem fotográfica está muito além do que a câmera, por mais cara e promissora que seja, pode captar. Logo, o núcleo do processo está no laboratório, não no “instante mágico” da captura.

Ainda no âmbito técnico, o artista contou-nos que, após uma aula sobre as características dos diferentes tipos de químicos reveladores, voltou a seu laboratório e se deparou com a dúvida: qual dos deles utilizar para chegar ao resultado pretendido? Ele então decidiu misturar os reveladores, sem cerimônia e em quantidades quaisquer. A imagem que resultou desse experimento foi levada ao professor que lhe havia ensinado as características de cada químico. Olhando para a imagem, o experiente laboratorista ficou intrigado e perguntou: “qual revelador você usou?”. Ou seja, na transgressão deliberada

dos protocolos fotográficos, Neves descobriu outras possibilidades, um uso desviante da linguagem que burlou os códigos estabelecidos e, assim, criou procedimentos.

Ao evitar a exatidão quando se relaciona com as dinâmicas do laboratório e com seus equipamentos, Neves subverte não só os procedimentos diretamente relacionados a eles, mas também problematiza a associação da fotografia às circunstâncias entendidas como “realidade”, ao tecnicismo e, ainda, ao suposto imediatismo da produção. Quando todas as chances são aceitas como geradoras de possíveis resultados satisfatórios, o erro é admitido, ele próprio, como procedimento. Diante do ampliador, Neves o acata como campo aberto de possibilidades, de novas formas de interação com os arquivos e com as técnicas fotográficas.

Essa manipulação ocorre em favor do projeto em andamento – este tem um curso, ainda que vago, entrecortado por brechas que acomodam as descobertas que a busca traz consigo. Logo, os procedimentos fazem parte de uma investigação, uma intencionalidade exploratória, um ritual de pesquisa. A intenção, por sua vez, não implica previsão determinante que eliminaria erros, acaso e memórias involuntárias, mas é necessidade, força motriz que põe em movimento o processo de criação.

Estamos nos referindo ao processo de criação da fotografia como um caminho de experimentação. Vemos assim a introdução de novas ideias (a abdução<sup>5</sup> na terminologia peirciana) as suas implicações práticas: percepção e dimensão sensível trabalhando na formulação de hipóteses artísticas que, por sua vez, são transpostas para procedimentos e modos de trabalho.

Pesquisa e deriva, memória e imaginação, fantasia e concretude, lembrança e esquecimento são, por meio da pesquisa, transformados em procedimentos – entre eles a corrosão, sobreposição, apagamento e rasgo. Ou seja, as etapas de pesquisa e experimentação fazem parte da textura da fotografia; estão presentes em todos esses vestígios e traços de processamento apresentados na visualidade; o sujeito se faz imagem:

Agentes de carne e osso compõem e cantam canções, coreografam e dançam, escrevem e leem poemas, tiram e observam fotografias, fazem amor e lutam em guerras. A presença palpável de agentes somáticos e também os traços dessa presença são centrais em meu entendimento sobre subjetividade. Por isso, o que quer que a descentralização da subjetividade humana signifique, para mim não acarreta o apagamento da ação somática. (COLAPIETRO, 2016, p. 44).

5. “A natureza inferencial do processo nos remete ao raciocínio responsável pela formulação de hipóteses explicativas, a única operação lógica que introduz uma nova ideia. Em termos peircianos estou falando da abdução. [...] ‘abdução ou a sugestão para uma teoria explicativa é inferência’ (Harvard Lectures on Pragmatism, a Deleted Passage, PPM 276-277, 1903)”. (SALLES, 2011, p. 169).

A experimentação configura-se precisamente na negociação do autor com a linguagem fotográfica, com o erro e o acaso no ambiente do laboratório – espaço catalisador de todos os elementos materiais e imateriais que fazem parte do processo. Memórias, arquivos e autorias são manipulados neste que é locus da criação, onde hipóteses se transformam em práticas, onde se encontram os elementos constitutivos dos processos. Em outras palavras, são os espaços que abrigam trabalho físico e mental e possuem seu próprio potencial criativo – tornando-se os guardiões do acervo cultural do artista. Na câmara escura, escolhas são feitas e materializadas a partir dessa tentativa de fazer uso dos métodos laboratoriais e de exercer as possibilidades fotográficas para acomodar suas intenções subversivas, seus arquivos e memórias; um trabalho que define aquilo que entendemos como próprio esforço autoral.

### **Memória, arquivos e sua função geradora**

Do ponto de vista da crítica de processos, os arquivos adquirem um sentido amplo e com diversos desdobramentos. Eles são evidências do que aconteceu durante o percurso criativo e, além disso, funcionam como um chamado ativo e permanente à memória e à imaginação de autores e observadores, salvaguardando os vários tempos da criação.

Um determinado esboço que seja produzido durante o projeto de uma dada obra servirá de guia não só naquele momento de produção, mas também nas etapas e obras vindouras, causando, então, um impacto em todo o projeto fotográfico e atuando ao longo de sua duração. Os arquivos são, portanto, transversais; imersos na continuidade do processo e na simultaneidade das ações; são testemunhas das escolhas, caminhos e rupturas autorais que guardam vestígios do próprio pensamento criativo, enquanto possuem a capacidade idiossincrática de alterá-lo.

Embora os arquivos se localizem em determinado ponto do eixo temporal, visto que se referem a algo deliberadamente guardado – no passado, portanto – a discussão sobre o tempo da criação é sempre plural: há uma coexistência de vários tempos. A criação como processo implica continuidade, sem demarcações de origens nem finalidades.

Isso posto, a crítica dos processos de criação toma os arquivos como marcos que transitam por diferentes eixos temporais do processo, revelando assim o fluxo não-linear da criação – movimento que no caso de Neves está visualmente colocado nas obras. O momento arquivado também é determinado e determinante: aquele em que, ao longo de toda a produção, com suas esperas, rupturas e bloqueios, o artista opta por refer, recordar, revisitare, rememorar. Um dispositivo de memória, conseqüentemente.

Por isso, a materialidade do arquivo condensa tempos, memórias, percepções e transformações de cada um deles, constituindo uma ordem pessoal e artística que conduz

o autor por sua rede de relações e referências. Estamos falando de princípios direcionadores que remetem à singularidade do projeto em questão: formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem modos de agir e de produzir. Assim, o arquivo morto não existe enquanto haja um projeto poético em andamento, uma vez que os documentos de criação se entrelaçam às escolhas passadas e futuras. Destarte, quando Neves assume “trabalhar com a memória”, colocando-a como matéria-prima, ele também pontua a relação que mantém com seus arquivos e com o tempo.

*[Trabalho com o tempo] em vários sentidos: o tempo da memória, o tempo de manipular os negativos para a construção da imagem... No caso de Valongo: Cartas ao mar, isso se reflete até mesmo no papel de algodão utilizado como suporte das imagens. Como após o atentado de 11 de setembro ficou difícil entrar com material químico em vários países, inclusive no Brasil, aproveitei para emulsionar uma boa quantidade de papel durante uma viagem à Holanda, em 2008. Esse papel, obviamente, sofreu a ação dos anos, ganhou manchas, o que acabou reforçando a ideia documental do ensaio. (NEVES, 2018, s.p.).*

Na série à qual se refere a fala acima, intitulada Cartas ao Mar (2015), Neves revela outro aspecto importante dos seus processos de criação: convidado a produzir obras sobre o Cais do Valongo, ponto de chegada de grande parte das pessoas vindas da África e que foram escravizadas no Brasil, Neves foi ao Rio de Janeiro visitar o local proposto como tema, mas ali não produziu nenhuma imagem. O trabalho foi desenvolvido posteriormente e incluiu uma foto do próprio artista. Nas imagens (Fig.10), lápides funerárias tornaram-se molduras em torno dos personagens fotografados.

Fig. 10 - Obra que integra a série Cartas ao Mar (2015)



Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista.

Ao visitar o Cais do Valongo com o objetivo de produzir Cartas ao Mar e não tomar uma única fotografia, Neves mostra que conta com as alterações e distorções que a sua memória necessariamente criará. Voltando ao laboratório, ele relembra o Valongo e materializa sua lembrança na versão fotográfica. Estamos, portanto, falando do potencial gerador e transformador da memória – mais do que encerrada ao passado, ela se estende e se projeta para o futuro.

É interessante destacar essa perspectiva de memória como um material cognitivo inacabado, como uma obra da mente humana que tem o potencial de se transfigurar em ações, de fundamentar planos e cenários hipotéticos, de se transformar e vir a ser, materializando-se na arte.

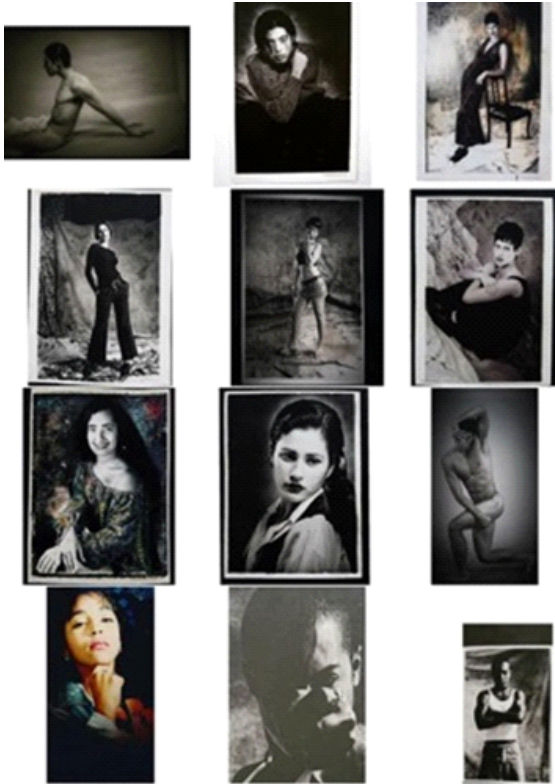
Ao manipular os tempos, Neves mergulha em um fluxo no qual o passado fotográfico se funde às questões sociais contemporâneas, para lentamente criar memórias que são tão suas quanto dos observadores; coletivas, portanto. Logo, a memória e seu imanente potencial de gerar experiências relacionam-se diretamente com a não-linearidade temporal. A memória de objetos e procedimentos também funciona assim: a coisa decrépita, o espaço decadente, as marcas de uso e a intervenção nos substratos configuram-se mais uma entre as muitas dimensões mnemônicas.

Além de guardar diversos materiais e referências para depois incorporá-los às fotografias, o artista costuma revisitar suas séries fotográficas, os arquivos que ele próprio criou. Em janeiro de 2018, Neves publicou em sua conta pessoal na rede social Instagram uma série de fotos sob o mesmo título: Recusadas (Fig. 11 a 22). As imagens, segundo ele, foram dispensadas por agências de modelos: “São obras de 1994. Na época as agências consideravam esse trabalho pouco convencional, ou seja, não seguia a tendência de fotos clean”, explica o artista.

Esses arquivos dizem muito sobre o papel do documento de criação para os estudos de processos. A partir deles vemos que, mesmo em trabalhos comerciais, Neves já experimentava a sobreposição de camadas. Também há toques de cor nas fotos em preto e branco, denotando o tratamento e edição considerados desviantes dos procedimentos laboratoriais clássicos, sobretudo aqueles utilizados para fins comerciais.



Fig. 11 a 22 - Recusadas (1994). Arquivos publicados em 2018



Fonte: conta pessoal do artista na rede social Instagram.

Também podemos notar enquadramentos com elementos que formam "caixas" – as mesmas que foram trabalhadas em séries como Arturos (1994-1997) e Caos Urbano (1992). Vemos que algumas das tendências exploratórias já aparecem nesses trabalhos comerciais da década de 1990, como sinais da relação do artista com a imagem, a fotografia, o retrato e, ainda, como a materialidade de suas tendências, percursos e gostos.

Os arquivos mostram como o autor vê a sua própria produção, o seu contexto, revelando a função transformadora da percepção artística na sua relação com a memória. Assim, constatamos que o arquivo não é um estado anterior à produção, mas seu próprio núcleo: nele há informações que alteram continuamente o processo, indicando alguns caminhos, excluindo outros e introduzindo no projeto possibilidades em vários campos de criação e de exploração de materiais.

Vejam os outros exemplos. Nos trabalhos abaixo, publicados em um intervalo de quatro anos, vemos uma tendência clara: a exploração da silhueta humana tal como aparece nos documentos oficiais de identificação. A experiência de transformar esse registro de identidade – por si só um tipo de arquivo de reconhecimento e catalogação do indivíduo – em obras nas quais as feições do próprio artista são reveladas ou, em outras vezes, apagadas, mostra o duplo poder do arquivo para Neves: ele não é apenas procedimento, mas também se transforma em meio, forma e estética da expressão.

Fig. 23 e 24 - Obra da série Boa Aparência (2004); 1 (2018), estudo para o livro de artista Aberto pela Aduana (2019).



Fonte: Arquivo digital cedido pelo artista; conta pessoal do artista na rede social Instagram

Neves consegue esse efeito por meio da manipulação da feição humana: o reforço ou apagamento dos traços individuais. Assim, o autor exerce o jogo de falar de si ao mesmo tempo em que oferece um mergulho num contexto muito maior: o cidadão catalogado e engolido pelos sistemas burocráticos, registros de violências institucionalizadas e do racismo estrutural. A imagem que surge na fusão dos arquivos pessoais do artista nos confronta com as agressões naturalizadas, padrões sociais e preconceitos.

Temos a alternância entre o sujeito fotográfico e a agressividade de certos marcadores socioculturais que constituem o povo brasileiro<sup>6</sup>. Neves, ao reeditar seu

6. A emoção não diz 'eu'. [...] Estamos fora de nós mesmos. A emoção não é da ordem do eu, mas do evento. É muito difícil captar um evento, mas não creio que essa captura implique a primeira pessoa. Antes, é preciso recorrer [...] à terceira pessoa, (pois) há mais intensidade na proposição 'ele (ou ela) sofre' que na proposição 'eu sofro'." (DELEUZE apud DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 29).

próprio passado e transformar suas memórias e emoções em interfaces, em substratos comunicativos, também fala de uma memória que é a de todos nós, a memória social, introjeta e vivida de diferentes formas, nos papéis de oprimido ou de opressor.

### **Imagem como a metáfora visual do processo**

A arte de Neves mostra-nos como os arquivos, enquanto campo de experimentação artística com potencial gerador, são transportados às obras. No transcorrer da construção da imagem o privado se torna público. O processo de produção, ou o trabalho de laboratório, também é vivenciado por quem observa suas obras, pois está evidente nas camadas dessa complexa malha imagética.

Traçando relações entre suas obras, vemos as idas e vindas de um percurso não-linear que escapa a qualquer leitura crítica estritamente fiel à cronologia ou a atributos plásticos. Suas imagens são metáforas visuais que condensam muitas das relações que o artista estabelece ao longo de seu próprio processo de pesquisa e experimentação.

As características gerais e inerentes aos processos, portanto, tornam-se explícitas e são verificadas no projeto particular de Neves: observamos claramente a não-linearidade, o movimento, a impossibilidade de segmentação entre trabalho e processo e o vínculo instigante entre arquivo e obra. Está posta também a autoria em rede, que se dá na relação com outros autores e na escolha de criações procedimentais em meio a essas interações.

Neves, como todos nós, está submetido às conexões com o meio sociopolítico em que vive, com a ancestralidade, a tradição da linguagem artística que elegeu como forma de expressão e, em última instância, com o contexto de produção – e essas palavras sintetizam todos e quaisquer fatores que possamos imaginar como parte da matriz geradora do artista, do mais geral ao mais íntimo.

As interações voltadas para a interface artística são, portanto, de natureza comunicativa, cultural e coletiva. O sujeito-autor, ele próprio signo em rede, está em um processo que o altera e o ultrapassa. Em sua subversão, o projeto fotográfico de Neves mostra, a nosso ver, a necessidade teórica de abordar-se a imagem na perspectiva de processo, em detrimento de leituras que se debruçam sobre objetos estáticos.

Imagens como as produzidas por Neves compartilham da mesma substância comunicativa, expressiva e criativa que, por sua vez, é definida pelas interações dos sujeitos em rede. Isso posto, utilizamos seu trabalho como exemplo de análise e, além, de uma proposição de ciência da imagem que considere o sujeito-autor como agente comunicativo constituído nas relações, como um conjunto de corpo e mente que se expressa em manifestações polifônicas, expostas nos arquivos, mediadas por tecnologias e inseridas em um contexto social.

Deste modo, podemos afirmar que foi cumprida a proposta de uma abordagem crítica que possa contribuir para o debate sobre a imagem em sentido lato, pois entendemos que os desafios teóricos amplamente discutidos por autores contemporâneos

se localizam justamente na necessidade da admitir-se a imagem como metáfora visual de sujeitos que se constituem no processo, no fazer.

Como conclusão, podemos afirmar que os arquivos de Neves e os caminhos de criação neles documentados demonstram a possibilidade de formularmos abordagens teóricas sobre as imagens a partir de análises que considerem autoria, materialidade e linguagem, bem como a complexidade dos vínculos que se estabelecem entre/intra cada uma delas e que, portanto, nos levem a uma leitura crítica dos processos de criação.

## Referências

COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília (org.). **Jornalismo expandido**. São Paulo: Intermeios, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

MARTINELLI, Paula. **Eustáquio Neves: sujeito fotográfico: memória e imagem**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

NEVES, Eustáquio. Cartas ao mar. [Entrevista concedida a] Ana Paula Orlandi. **C&América Latina**, Berlin, 5 mar. 2018. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/brazilian-photographer-eustaquio-neves/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

OLIVEIRA, Moracy. Eustáquio Neves. **Olhavê**, São Paulo, 13 maio 2014. Disponível em: <http://olhave.com.br/2014/05/perfil-eustaquio-neves/>. Acesso em: 5 abr. 2018.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística (1998)**. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

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