

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Paula Martinelli de Araujo

Eustáquio Neves: sujeito fotográfico

Memória e imagem

Mestrado em Comunicação e Semiótica

SÃO PAULO

2018

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Paula Martinelli de Araujo

Eustáquio Neves: sujeito fotográfico

Memória e imagem

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Cecília Almeida Salles.

SÃO PAULO

2018

Paula Martinelli de Araujo

Eustáquio Neves: sujeito fotográfico

Memória e imagem

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Cecilia Almeida Salles
Orientadora - PUC-SP

Prof^a. Dr^a. Lucia Santaella
PUC-SP

Prof^a. Dr^a. Renata Alencar
UFMG

Para Fernando.

Este trabalho foi realizado com recursos financeiros do CNPq.

AGRADECIMENTOS

À Prof^ª Dr^ª Cecilia Almeida Salles e a Eustáquio Neves, pela generosidade e conhecimento compartilhado. À Prof^ª Dr^ª Lucia Santaella, pelos apontamentos e sugestões que me ajudaram em meu caminho. A Lilian Oliveira Neves, pela leitura atenciosa. A Celia Regina Bellia Monteiro, pelo incentivo. A todos os membros do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, pela interlocução instigante. A Tamires Lacerda, pelos valiosos conselhos que me levaram aos processos de criação. A Carol Carquejeiro, por me apresentar ao trabalho de Neves. A todos os autores que estiveram comigo.

A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar.

Gaston Bachelard

Martinelli, Paula. **Eustáquio Neves: Sujeito Fotográfico. Memória e imagem.** 2018. Dissertação. (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

RESUMO

Esta pesquisa 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 estabelecimento de vínculos entre obras, autor e contexto de produção tem como objetivo detectar nexos e recorrências entre os trabalhos de Neves, em suas diversas etapas de desenvolvimento, e questões pertinentes acerca das artes visuais contemporâneas. 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. Ao lado de Salles aparecem autores que colaboram para uma abordagem interdisciplinar: Vincent Colapietro, Henri Bergson, Edgar Morin, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière e Michel Foucault.

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

Martinelli, Paula. **Eustáquio Neves: Photographic Subject. Memory and image.** 2018. Dissertation. (Master degree) - Pontifical Catholic University of São Paulo - PUC-SP, São Paulo.

ABSTRACT

This research 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 establishment of links between works, author and context of production aims to detect nexuses and recurrences between the material, in its various stages of development, and pertinent questions about contemporary visual arts. The academic treatment is made from the perspective of process criticism in accordance with Cecilia Salles' theoretical contributions and gives rise to discussions about photographic times and spaces, authorship, memory and archives. Alongside Salles are authors who collaborate for an interdisciplinary approach: Vincent Colapietro, Henri Bergson, Edgar Morin, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière and Michel Foucault.

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

LISTA DE FIGURAS

CAPA – Estudos de Eustáquio Neves. Reprodução digital cedida pelo autor	---
FIGURA 1 – Obra que integra a série <i>Caos Urbano</i> (1992)	15
FIGURA 2 – Obra assinada pelo heterônimo Paulo Urbano, sem título (1988)	23
FIGURA 3 – Obra que integra <i>Caos Urbano</i> (1992)	24
FIGURAS 4 e 5 – Obras integrantes da série <i>Arturos</i> (1994)	25
FIGURA 6 – Obra que integra a série <i>Futebol</i> (1998/99)	26
FIGURA 7 – Obra que integra <i>Objetificação do Corpo</i> (1996-1997)	27
FIGURAS 8 a 10 – Obras da série <i>Máscara de Punição</i> (2000-2001)	28
FIGURAS 11 e 12 – Duas das obras integrantes de <i>Boa Aparência</i> (2014)	29
FIGURA 13 – Obra integrante de <i>Cartas ao Mar</i> (2015)	30
FIGURA 14 – Obra integrante da série <i>Outros Navios</i> (2000)	30
FIGURAS 15 e 16 – Obras da série <i>Encomendador de Almas</i> (2006)	31
FIGURAS 17 a 19 – Obra da série <i>Jogos e Costumes</i> (2014), em três etapas de produção	32
FIGURAS 20 a 23 – Reproduções de imagens publicadas na rede social Instagram por Eustáquio Neves (2017)	33
FIGURA 24 – Experimentos com pigmentos minerais desenvolvidos por Neves, a partir dos rejeitos da extração de diamantes	34
FIGURAS 25 – Kong Nyong em imagem de Kevin Carter (1993)	36
FIGURA 26 – <i>Autorretrato de um homem afogado</i> (1840), Hippolyte Bayard	40
FIGURAS 27 e 28 – Obras de <i>Cartas ao Mar</i> (2015)	45
FIGURA 29 – <i>Multiple Exposure of a Swinging Ball</i> (1958), Berenice Abbot	57
FIGURAS 30 e 31 – Fotografias de Joseph Nicéphore Niépce – sem título (1826) – e de Luiz Alberto Guimarães, série <i>Cidades Sobre Expostas</i> (2014)	62
FIGURAS 32 a 34 – <i>Dwelling in this space we breathe</i> (2017), Khadija Saye	63
FIGURA 35 – O Dia D por Robert Capa, 1944	68
FIGURAS 36 e 37 – Estudos de Eustáquio Neves	69
FIGURAS 38 e 39 – Outras referências presentes no arquivo de Neves	70
FIGURA 40 – Estudos para <i>Máscara de Punição</i> (2000-2001)	71
FIGURA 41 – <i>Étratat</i> (1937), Man Ray	73
FIGURA 42 – <i>Jardines Fotograficos</i> (2012), Fede Ruiz Santesteban	73
FIGURA 43 – Estudos para <i>Jogos e Costumes</i> (2014)	74
FIGURA 44 – <i>Extremo Horizonte</i> (2014), Dirceu Maués	75

FIGURA 45 – Union Libre – poema de Andre Breton; fotografia de Ferdinando de Scianna. Leon Ferrari (2004)	87
FIGURA 46 – Pintura de Esref Armagan, sem título; data de publicação desconhecida	87
FIGURAS 47 e 48 – <i>Multi-Looks in Corporal Ascension</i> , Gerardo Nigenda (2007)	88
FIGURA 49 – Fotografia de Evgen Bavčar – sem data e sem título	89
FIGURA 50 – <i>Outros Navios</i> (2000), Eustáquio Neves	91
FIGURAS 51 a 62 – <i>Recusadas</i> , publicação em 2018; reprodução Instagram	97
FIGURAS 63 e 64 – Obras integrantes de <i>Arturos</i> (1994) e <i>Caos Urbano</i> (1992)	98
FIGURAS 65 e 66 – <i>Boa Aparência</i> (2014); <i>I</i> (2018), Eustáquio Neves	99
FIGURA 67 – <i>Vênus I</i> (1993), Eustáquio Neves	100
FIGURA 68 – Excertos de <i>Atlas Mnémosyne</i> (1924)	106
FIGURA 69 – <i>A Liberdade Guiando o Povo</i> (1830), Eugène Delacroix	107
FIGURA 70 – Federica Montseny, autor desconhecido, 1936	107
FIGURA 71 – Excerto de <i>Atlas</i> , Gerhard Richter. <i>Landscapes</i> (321), 1970 / 2017	110
FIGURAS 72 e 73 – Segmentos de vídeo publicitário que recria experimento com ratoeiras e bolinhas de pingue-pongue (2014)	114
FIGURA 74 – Eustáquio Neves manuseia parte de seu arquivo, localizado no ateliê do artista, em Diamantina, Minas Gerais (2016)	119
FIGURA 75 – Estudo de Eustáquio Neves	125
FIGURA 76 e 77 – Fotografias de Vivian Maier, sem data	129
FIGURA 78 – <i>Objetificação do Corpo</i> (1999 - 2000), Eustáquio Neves	133
FIGURA 79 – <i>Vênus II</i> (1993), Eustáquio Neves	134
FIGURA 80 – Obra da série <i>Glass House</i> (2012), Mauro Restiffe	135
FIGURA 81 a 86 – <i>Study for Inner Enrichment</i> (1977), Helena Almeida	138
FIGURA 87 – <i>3</i> (2018), Eustáquio Neves	139
FIGURAS 89 a 90 – <i>Nostalgia</i> (1983), Andrei Tarkovsky	140
FIGURA 91 – <i>Post No Bill</i> (2009), Eustáquio Neves	141
FIGURA 92 – <i>Portrait of Laszlo</i> (1965), Gerhard Richter	142
FIGURA 93 – Sem título (1968), Mark Rothko	144
FIGURA 94 – <i>Alphabet I</i> (1938), Paul Klee	145
FIGURA 95 – Obras de Eustáquio Neves na Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea, Mauricio Lima, 2005	147
FIGURA 96 – <i>Alphabets</i> (1962), Jasper Johns	148
FIGURA 97 – Páginas do palimpsesto de Arquimedes, sec. III a.C.	149

FIGURA 98 – <i>Objetificação do Corpo</i> (1999 - 2000), Eustáquio Neves	150
FIGURA 99 – <i>Be Happy</i> (1977), Robert Frank	152
FIGURA 100 – Eustáquio Neves em laboratório, 1995	154
FIGURAS 101 e 102 – Duas das obras integrantes de <i>Boa Aparência</i> (2014)	156
FIGURA 103 – <i>Cheveux de Sylvain</i> (1953), Jean Dubuffet	158
FIGURA 104 – <i>Natureza Morta com Palhinha de Cadeira</i> (1912), Pablo Picasso	159
FIGURA 105 – <i>Roda de Bicicleta</i> (1913), Marcel Duchamp	160
FIGURA 106 – <i>Outono</i> (1573), Giuseppe Arcimboldo	160
FIGURA 107 – <i>Dialogue</i> (1982), Jan Svankmajer	161
FIGURA 108 – <i>Gritos</i> (2017), Cia Dos à Deux	162
FIGURA 109 – <i>Rebus</i> (1960), Robert Rauschenberg	164
FIGURA 110 – Retrato de Lucian Freud, por John Deakin (1960), parte do arquivo de Francis Bacon	165
FIGURA 111 e 112 – <i>Arturos</i> (1994), Eustáquio Neves	166
FIGURA 113 – Saleiro tal como encontrado no ateliê de Eustáquio Neves, em 2016	166
FIGURA 114 – <i>Cartas ao Mar</i> (2015), Eustáquio Neves	167
FIGURA 115 – <i>Trois télégrammes</i> (1966), Robert Filliou	168
FIGURA 116 – <i>Memória do Filme</i> (2018), Eustáquio Neves	169

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
2. CAPÍTULO I – O SUJEITO E O MUNDO.....	21
TEMPO, ESPAÇO E FORMAS DE SUBJETIVAÇÃO	
2.1. PROXIMIDADE: UM PROJETO POÉTICO.....	23
<i>As obras de Neves e questões sobre a produção fotográfica contemporânea</i>	
2.2. EUSTÁQUIO NEVES E OS DILEMAS DA FOTOGRAFIA DIRETA.....	35
<i>Diálogos com a crítica</i>	
2.3. OS UNIVERSOS DE EUSTÁQUIO NEVES.....	45
<i>Discussão inicial sobre a transversalidade nas obras</i>	
2.4. GENEALOGIA TEÓRICA.....	52
<i>Aproximação entre Bergson, Benjamin e Didi-Huberman</i>	
2.5. DURAÇÃO FOTOGRÁFICA.....	56
<i>A transversalidade na linguagem</i>	
2.6. TEMPO E PRODUÇÃO.....	64
<i>A transversalidade temporal dos procedimentos</i>	
2.7. AUTORIA COLETIVA.....	67
<i>O laboratório como locus das transversalidades</i>	
3. CAPÍTULO II – MEMÓRIAS E ARQUIVOS.....	78
O SUJEITO SE MATERIALIZA E BUSCA O ENCONTRO	
3.1. A MEMÓRIA E O PORVIR.....	80
<i>Potencial gerador</i>	
3.2. MEMÓRIA E VISÃO.....	85
<i>Da interface à imaginação</i>	
3.3. ARQUIVOS.....	94
<i>Memória e percepção se materializam</i>	
3.4. PERSONA E SELF.....	100
<i>Os processos de criação e a elaboração de si</i>	
3.5. A ARTE DA MEMÓRIA.....	102
<i>Imaginação e lógica articuladas na imagem</i>	

3.6. SUJEITO-COMUNIDADE.....	112
<i>O autor como memória social</i>	
4. CAPÍTULO III – DO PROCESSO À OBRA.....	122
DA MONTAGEM À ASSEMBLAGE; DO INDIVÍDUO AO COLETIVO	
4.1. O SELF E O OUTRO.....	124
<i>Em busca de recursos materiais para transposição</i>	
4.2. INTENCIONALIDADE E PROGRESSÃO SÍGNICA	125
<i>Processo e observação conectados</i>	
4.3. HIBRIDIZAÇÃO E MONTAGEM	138
<i>Memória dos procedimentos e da pesquisa</i>	
4.4. HÍBRIDO VELBAL	143
<i>A palavra como imagem e vice-versa</i>	
4.5. PALIMPSESTOS	149
<i>Sobreposição e apagamento</i>	
4.6. MONTAGEM DE SI	151
<i>O self em edição e o espaço imaginativo</i>	
4.7. ASSEMBLAGE	158
<i>Da vista das coisas à imagem do self</i>	
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
A PRESENÇA DO SUJEITO FOTOGRÁFICO	
6. ANEXOS.....	177
7. REFERÊNCIAS.....	182

1. INTRODUÇÃO

O interesse na obra de Eustáquio Neves surgiu em concomitância com minhas explorações sobre os métodos fotográficos considerados primitivos, assim definidos quando utilizam tecnologias tidas como obsoletas, ultrapassadas. Era 2010 e eu trabalhava diretamente com a produção de imagens publicitárias. Decidi comprar uma câmera fotográfica analógica e portátil. Desde então, passei a estudar técnicas cada vez mais antigas de produção: de daguerreótipos¹ a calotipia² seca e úmida.

³A pesquisa começou a tomar forma quando, em contato com autores que utilizam esses métodos de produção, hoje conhecidos como ‘arcaicos’, persistia meu fascínio diante das obras de Neves – um encantamento surgido no encontro com possibilidades e sentidos que já se mostravam diversos. Cada vez que olhava para as imagens como a que temos abaixo, novas emoções surgiam e associações eram feitas, o que me fez duvidar da objetividade fotográfica e acabou por trazer a necessidade de investigação acadêmica.



Figura 1 – Obra que integra a série *Caos Urbano* (1992)
Fonte: site da revista Zum

¹Daguerreótipos: fotografia em placa de vidro, de acordo com técnica desenvolvida por Louis Jacques Mandé Daguerre, em 1837. Positivo e negativo são processados na mesma placa – basta a inserção de fundo preto para que o positivo seja visível.

²Dois anos depois da criação do daguerreotipo, em 1839, William Henry Fox Talbot anunciou um novo processo fotográfico, o calótipo. Na técnica de Talbot, o negativo era feito em papel sensibilizado. Assim, o mesmo negativo poderia gerar várias cópias positivadas. A primeira forma de calótipo é conhecida como úmida: o papel ainda embebido no líquido sensibilizador era colocado na câmera e deveria ser revelado antes da secagem. O calótipo seco representou uma revolução na fotografia, uma vez que os papéis sensibilizados e secos poderiam ser levados para longe do laboratório – o que o fez ficar à época conhecido como o método fotográfico dos viajantes.

³Disponível em <<https://revistazum.com.br/por-tras-da-foto/por-tras-da-foto-eustaquio-neves/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

A partir de então, nascia a curiosidade por entender quais processos fotográficos e técnicas autorais trabalhavam para a materialização desse tipo de obra e, assim, fez-se o vínculo entre presente trabalho e o experimentalismo.

Na busca por respostas, fui direcionada às pesquisas sobre Eustáquio Neves, aos trabalhos acadêmicos sobre fotógrafos contemporâneos⁴ e, conseqüentemente, ao caminho dos processos de criação. Descobri uma área de estudos que, embora abordada *an passant* por pesquisas em diversos outros campos do conhecimento – na semiótica, passando pela filosofia e audiovisual – carecia de maior atenção, de dedicação exclusiva. Por outro lado, a obra de Neves também demandava mergulho no mundo dos processos de criação e nas teorias correlatas; ela parecia esperar por investigações em profundidade que estruturam os eixos argumentativos da presente dissertação e iluminam os vínculos entre a produção fotográfica contemporânea e o estatuto das imagens de arte.

Se o biografismo e sua relação direta com as obras e seus sentidos não eram suficientes, era preciso identificar as relações entre o contexto (tecnológico, social, político) e as escolhas feitas por Neves quando ele elege o laboratório fotográfico como principal local de criação. Dessa forma, foi inevitável o reconhecimento da natureza múltipla desses métodos, de uma complexidade resultante de processos entrelaçados entre si e com a conjuntura 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.

Meu encantamento inicial transformou-se em necessidade de gerar conhecimento sobre a produção contemporânea que, por sua vez, orientou a busca pela investigação dessas relações.

Quando começou a pesquisa, o que sabia sobre Eustáquio Neves eram as informações básicas trazidas por esta introdução. Ele é atualmente um dos principais nomes brasileiros na fotografia experimental e sua produção recebe projeção internacional, conforme o jornalista Moracy de Oliveira destaca em perfil sobre o artista publicado no site especializado *Olhavê*⁵.

Seu período em Belo Horizonte, que vai até 1999, é aquele que o revela ao mundo. Por intermédio do pesquisador, professor e crítico Rubens Fernandes Junior chega ao Mês da Fotografia em São Paulo e começa a ser conhecido além-fronteiras. Ganha prêmios significativos, como o Marc Ferrez, em

⁴ Por contemporaneidade entenda-se a produção atual e recente, com referência na última década do século XX e subsequentes; não se trata de uma delimitação relacionada a estilos e procedimentos.

⁵ Perfil produzido e publicado em 2014. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2014/05/perfil-eustaquio-neves>> Acesso em 10 de novembro, 2016.

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. Seu currículo se expande e firma seu nome como um dos principais fotógrafos brasileiros. (MORACY, 2016, s.p.)

As obras de Neves são dotadas de elementos que as posicionam no relacionamento estreito entre os métodos fotográficos e as artes plásticas. Diante delas, não raro experimenta-se a sensação inicial de estranhamento: perspectivas distorcidas, universos disformes, personagens enclausurados, objetos em suspensão. O trabalho de Neves, portanto, evoca o observador a outros sentires para além do “já sentido”⁶, das emoções codificadas na estética do belo imediato e o reconhecimento instantâneo das cenas⁷ e situações.

A dimensão política das obras era outro dado *a priori*. O posicionamento do artista em relação à ancestralidade dos brasileiros afrodescendentes e o tom crítico sobre a ideia de democracia racial brasileira também são aspectos importantes da produção, já explorados em profundidade por outros pesquisadores, tais como Caroline Vieira Sant’Anna, que produziu a dissertação *A fotografia contemporânea no Brasil – uma leitura da identidade étnico-racial brasileira em Eustáquio Neves* no ano de 2007, no programa de pós-graduação da Universidade Federal da Bahia; e Genesco Alves de Souza e Ricardo Oliveira de Freitas, coautores do artigo *Além da caixa preta: a identidade afro-brasileira na fotografia de Eustáquio Neves*, publicado na revista científica *Antares*⁸ – ambos os trabalhos, conforme sugerem seus títulos, aprofundam-se no que designam identidade racial e as relações entre as obras de Neves e esse conceito.

Na busca por respostas que associem os métodos fotográficos e a produção de sentido em Eustáquio Neves, descobri que o estudo dos processos de criação poderia levar a pesquisa para além de questões já abordadas e também de um único autor, trazendo reflexões pertinentes acerca da fotografia e das artes visuais contemporâneas, problematizando a ontologia da imagem fotográfica e as relações entre tecnologia e inovação; arquivos e memória; realidade e ficção.

Observei que a obra de Neves serviria perfeitamente ao propósito de gerar discussões que extrapolam sua produção individual. Nesta dissertação, as obras aparecem como exemplos de um processo que ultrapassa o trabalho de um artista ou de um grupo deles, desconstruindo a

⁶ Termos utilizados conforme sugere Mario Perniola ao abordar o sentir na filosofia, nas ciências e nas artes, em discussão teórica introduzida por Mario Perniola em *Do Sentir* (1993).

⁷ Atribui-se o termo “cena” a qualquer situação passível de exploração fotográfica.

⁸ *Antares*, vol. 5, nº 9, p. 197-214, 2013.

necessidade de posicionar a linguagem fotográfica em um determinado local conceitual ou, ainda, da comparação com as artes plásticas.

O presente trabalho configura-se, portanto, neste ir e vir entre as obras de Neves e reflexões amplas sobre o contexto da produção contemporânea e seus vínculos procedimentais. Falas como a de Edgar Morin orientaram minha proposta:

[...] pois não basta apenas inscrever todas as coisas e acontecimentos dentro de um “quadro” ou uma “perspectiva”. Trata-se de procurar sempre as relações e inter-retro-ações entre cada fenômeno e seu contexto, as relações de reciprocidade todo/partes: como uma modificação local que repercute sobre o todo e como uma modificação do todo repercute sobre as partes. Trata-se, ao mesmo tempo, de reconhecer a unidade dentro do diverso, o diverso dentro da unidade; de reconhecer, por exemplo, a unidade humana em meio às diversidades individuais e culturais, as diversidades individuais e culturais em meio à unidade humana (MORIN, 2003, p. 25).

Em um dos primeiros encontros presenciais que tive com Neves, em 2015, ele próprio destacou a importância da memória em sua produção. De acordo com o entendimento inicial do termo memória como lembranças de algo passado, tratar sobre o tempo e espaço em uma perspectiva abrangente, que superasse as questões feitas exclusivamente sobre a captação da imagem fotográfica, tornou-se ainda mais importante.

No primeiro capítulo está, justamente, estabelecida a escolha da abordagem sobre tempo e espaço, bem como o nexo entre as linhas teóricas eleitas e a produção fotográfica. Nessa parte inicial da dissertação, conceitos sobre autoria, sobre realidade e natureza fotografadas também aparecem. O desenvolvimento dos procedimentos ao longo da história da linguagem e uma revisão crítica sobre o tratamento acadêmico dado à produção de Neves fazem parte deste primeiro momento da discussão. A pesquisa revela ainda a fotografia como agente de uma revolução tecnológica, discute as modificações perceptivas que ela trouxe consigo e, sobretudo, como esse jogo de percepções serve ao sujeito e se faz presente nos trabalhos de Neves.

No segundo capítulo, tempo e sujeito se fundem na memória; a memória encontra formas de materialização e se transforma em arquivos. A relação de Neves com as suas memórias, com o seu tempo e seus arquivos é o ponto central da discussão. Abordo, ainda, como a produção de arquivos está presente na arte contemporânea e as relações entre arquivos e formas de subjetivação.

Por fim, em seu capítulo final, a dissertação trata sobre a dimensão coletiva da produção artística, discutindo as maneiras pelas quais ocorre a transferência do universo

individual do autor para a criação de sentido junto à coletividade de observadores. Se a memória orienta a produção de Neves, é preciso entender de que maneira ela trabalha para a criação de personagens e cenas com apelo universal, capazes de gerar sentidos muitas vezes externos ao autor e a suas intenções. A obra como signo e sua trajetória ganham destaque.

É importante enfatizar que, ao longo de todo o trabalho, a não-linearidade se faz presente nos elementos que sustentam a discussão: tempo, sujeito, memória e a própria semiose. Em outras palavras, o não-linear está onde os aspectos aparecem interconectados, na dissolução das fronteiras cronológicas e conceituais. Dessa forma, o sujeito não está separado da coletividade, os acontecimentos não estão dispostos isoladamente em uma linha do tempo, o verbal e o visual estão necessariamente em interação, as linguagens artísticas são fluidas e dialógicas.

Ao fazer uso de técnicas experimentais, Neves materializa essa não-linearidade, a não-correspondência e a inseparabilidade entre técnica e procedimento e, exatamente por isso, dialoga com aspectos marcantes da produção artística.

Georges Didi-Huberman se destaca entre os pensadores atuais ao abordar os processos de criação em suas análises sobre a história da arte. Em leituras que retomam e relacionam autores como Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Jacques Lacan e Abraham Moritz Warburg, Didi-Huberman credita a aura da contemporaneidade a marcas do autor nas obras, a esta presença sensível. Ao analisar *Onement, I*, de Barnett Newman, o filósofo refere-se ao “rastro processual” para designar característica marcante e *aurática* da obra, em contraposição à produção Renascentista tal como esta nos é apresentada.

As imagens auráticas do passado são objetos feitos para que acreditemos que eles não foram, justamente, feitos pela mão do homem. Neles a aura se impõe [...]. Com *Onement*, ao contrário, a aura nasce, supõe-se, de uma proximidade do olhar com o rastro processual tão simples quanto fecundo, tão eficaz quanto ambíguo. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 290)

A discussão sobre os processos de criação está, portanto, vinculada às pesquisas sobre o estatuto da imagem de arte, sua ontologia e, para além disso, suas funções social e política. Assumo que com a fotografia não haveria de ser diferente, pois esta pesquisa parte da superação do debate sobre as fronteiras entre artisticidade e experimentalismo, conforme veremos no primeiro capítulo, situando – de início – a produção fotográfica experimental no campo das artes visuais.

O projeto poético de Neves e meus questionamentos se encontram quando, ao pesquisar os conceitos que orbitam em torno da produção contemporânea, fui direcionada a

aspectos dicotômicos dos processos de criação fotográfica – elementos que dizem respeito a técnica e tecnologia, mas também à função social da fotografia e seu cunho político; algumas delas são as seguintes: instantâneo *versus* durativo; máquina *versus* artesanal; autoria individual *versus* coletiva; objetividade *versus* subjetividade; funcionário *versus* autor e realidade *versus* ficção e imaginação; produto cultural *versus* intervenção cultural; imagem *versus* verbal; memória individual *versus* coletiva. Com a insatisfação deixada por essas dicotomias e pela inoperância delas diante das obras de Neves, busquei abrigo teórico nas concepções sobre a complexidade que, para Edgar Morin, é necessariamente ambivalente e ambígua.

Também consegui estabelecer vínculos entre a desconstrução dessas dicotomias, as obras de Neves e a teoria do sinequismo e da continuidade sígnica para Charles Sanders Peirce. A produção de Neves escapa ao pensamento dicotômico porque é processo e, logo, transita entre elementos ambíguos, em um movimento que vai muito além das opções técnicas e da visão mercadológica.

Assim, com o suporte da semiótica peirciana, da teoria das redes de criação de Cecilia Salles, e da visão não-linear da história da arte para Georges Didi-Huberman, o presente trabalho toma forma, estabelece vínculos teóricos e inicia, a partir da obra de Neves, uma ampla discussão sobre a produção de sentido por meio das linguagens artísticas.

2. CAPÍTULO I: O SUJEITO E O MUNDO

Tempo, espaço e formas de subjetivação

A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós à medida que envelhecemos. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade.

Henri Bergson

2.1. PROXIMIDADE: UM PROJETO POÉTICO

As obras de Neves e questões sobre a produção fotográfica contemporânea

As obras de Neves intrigam. Embora se pareçam com fotografias antigas, elas abordam questões atuais e trazem reflexões essencialmente contemporâneas; materializam a fusão de recursos fotográficos e extrafotográficos distintos, contextos diversos e, não por acaso, despertam a curiosidade de teóricos que se debruçaram sobre a produção do artista em busca de respostas sobre a imagem na contemporaneidade.

No primeiro momento da dissertação, as obras de Neves e os principais questionamentos que elas levantam serão abordados. Neste panorama inicial sobre a produção de Neves, seguirei a ordem em que o próprio artista apresenta suas séries e trabalhos publicados. Ressalto que termos e conceitos aqui tratados com brevidade aparecerão em abordagem aprofundada ao longo do presente trabalho, inseridos nas discussões teóricas que a dissertação desenvolve. Esclareço que a parte inicial tem como objetivo familiarizar o leitor às obras e aos principais procedimentos utilizados por Neves.

9



Figura 2 – Obra assinada por Paulo Urbano (1988). Cores e interesse pelas formas das paisagens urbanas marcam os trabalhos assinados pelo heterônimo.

Fonte: página de Facebook Villa Sophia

⁹ Disponível em

<<https://www.facebook.com/villasophia107/photos/pcb.506921186364014/506911766364956/?type=3&theater>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Ao longo do presente trabalho, as questões que emergem do encontro com as obras darão origem a uma investigação que parte dos processos de criação e são inseridas nas discussões sobre o estatuto da imagem desenvolvidas em diversas áreas do conhecimento.

Quando começou a fotografar aquilo que designa como “projeto de autor” – ou seja, a fotografia sem finalidade comercial direta –, Neves assumia dois heterônimos: Zé de Paula e Paulo Urbano. Os dois produziam imagens na rua; Paulo Urbano fazia fotografias coloridas, enquanto Zé de Paula as monocromáticas. Cada um desses personagens encarnados no fotógrafo tinha sua própria produção, com traços peculiares. Neves já se revelava múltiplo e capaz de um exercício ficcional e de despersonalização desde o início de suas explorações.

10



Figura 3 – Obra que integra *Caos Urbano* (1992), primeiro trabalho experimental de Eustáquio Neves. Perspectivas distorcidas e evidências de processos fotográficos criam tensão entre dimensões humana e urbana.

Fonte: Pinterest

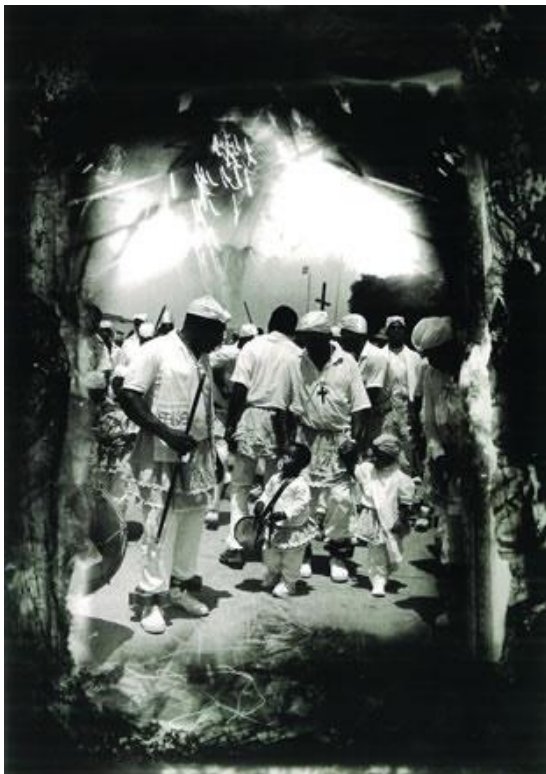
A relação estreita com a experimentação surge com a série *Caos Urbano* (1992), quando Neves passou a sobrepor negativos, procedimento que ele desenvolve ainda hoje. A zona industrial de Contagem, em Minas Gerais, os trajetos diários de Neves pelas ruas da cidade e as consequências da industrialização são temas dessa primeira série.

A partir de então, os vestígios da manipulação da imagem no laboratório tornam-se um dos traços marcantes na produção de Neves. De acordo com as normas e padrões de

¹⁰ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/423971752411946227/?>> . Acesso em 28 de abril, 2018.

revelação e ampliação é necessário apagar as marcas dos processos na busca por uma imagem “limpa”, com definição e foco otimizados. Para Neves, ao contrário, essas reminiscências da câmara escura, entre elas os resultados de erros e acasos, são elementos de destaque na composição das obras. O trabalho laboratorial passa a ser revelado nas evidências da sobreposição de fotografias. Diante dessas imagens, percebe-se que o autor “quebrou o código” fotográfico, a passagem ao positivo direto, em um esforço de abstração exercido a partir das cenas fotografadas e das possibilidades laboratoriais. “Eu nunca respeitei os processos”, afirmou Neves em recente encontro com esta autora, em agosto de 2017¹¹ – ao longo de toda a dissertação, deixarei claros os procedimentos que Neves desenvolve para burlar as normas atribuídas à linguagem fotográfica, bem como algumas das causas e efeitos dessa escolha.

¹² Nas séries seguintes, esse trabalho ganha novas camadas e outras “regras” relacionadas ao processo fotográfico são quebradas. A estética dos palimpsestos se faz presente e o manejo das perspectivas cria imagens *trompe-l'oeil*.



Figuras 4 e 5 – Obras integrantes da série *Arturos* (1994)
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

¹¹ Todas as citações de Neves que aparecem na presente pesquisa foram ouvidas por esta autora durante os diversos encontros com o artista realizados entre os anos de 2015 e 2017, exceto aquelas que são referenciadas e devidamente creditadas a suas fontes.

¹² Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>>. Acesso em 28 de abril, 2018

Outro aspecto que se destaca a partir de *Arturos* (1994 -1997) é um extenso trabalho de pesquisa que precede o ato fotográfico – a tomada da cena e a sua edição. A série nasceu ao longo de anos (1992 a 1995) de visitas à comunidade quilombola de mesmo nome. Pesquisa e investigação estão entrelaçados ao ato fotográfico, que faz surgir retratos emoldurados por outras fotografias e registros do festejo do Congado. Marcas de corrosão e da aplicação irregular de químicos, tidas como “erros” laboratoriais, completam as intervenções.



13

Figura 6 – Obra que integra *Futebol* (1998/99)
Fonte: site Bex – Fotografia Latinoamericana

Futebol (1998-1999) é a série que se segue e traz um marco na produção do artista: nela, a palavra manuscrita é deliberadamente inserida nas imagens. “Fiz a imagem das letras em Kodalith¹⁴”. Especificamente sobre o uso dos signos verbais, Neves afirma: “Vejo a palavra como imagem” e explica que é atraído pelas formas de letras feitas de diferentes maneiras: da escrita cursiva àquelas à máquina de datilografar¹⁵. Ampliada em 2016¹⁶, a série registra campos de futebol improvisados em terrenos baldios e é um exemplo da mobilidade das obras para Neves: “tiro e coloco imagens das séries o tempo todo”. Isso explica, também, porque nesta pesquisa não estão revelados os números de obras componentes de cada trabalho.

¹³ Disponível em <<http://www.bexmagazine.com/autores/eustaquio-neves.php>>. Acesso em abril, 2018.

¹⁴ Filme analógico de ISO8. O resultado das imagens feitas em Kodalith é o contraste acentuado, sem nuances de luz. Isso ajuda quando o objetivo é o de reproduzir uma imagem sem volumetria e com mínima interferência de fundo.

¹⁵ Essas relações entre imagens e signos verbais – e, em específico, o signo verbal como imagem –, serão exploradas no capítulo final desta dissertação, assim como a estética dos palimpsestos.

¹⁶ Ampliação e remanejamento de séries para exposição e publicação são práticas comuns para Neves. Dessa forma, prender-me à quantidade de imagens em cada uma delas colocaria em risco a precisão das informações aqui colocadas.



Figura 7 – Obra que integra *Objetificação do Corpo* (1996-1997)
Fonte: reprodução da autora, 2017

Em *Objetificação do Corpo* (1996-1997), o tratamento dado à imagem novamente assume outras camadas exploratórias. Existe um extenso trabalho de coloração e intervenção na fotografia que se desprende de cenas cotidianas. Inicia-se um período de produção voltado a retratos.

Neves conta que, no início, houve a intenção de chamar a série de *As Renascentistas*, o que explica as escolhas de ângulos e o gestual das personagens. Sobre a retratada, Neves diz: “é minha esposa, mas poderia ser qualquer pessoa”, uma fala que será retomada adiante neste trabalho, em uma discussão sobre ficcionalização e alteridade. O corpo transformado em objeto e mercadoria é a ideia central da série, sobre o que diz o autor:

Com ele [o trabalho de *Objetificação do Corpo*] critico as várias mídias que usam o corpo da mulher para vendas de produtos de toda natureza. O tratamento que dá a imagem essas patinas e intervenções é para fazer lembrar os cartazes lambe-lambe colados em tapumes nas vias públicas e sofrem a ação do tempo e do homem, como as pixações, chuva e sol. São imagens feitas em papel algodão emulsionado por mim e depois da foto revelada interfiro com acrílica, nanquim e outras técnicas”.

¹⁷*Máscara de Punição* (2000-2001) é série que utiliza como base o retrato 3x4 da mãe do autor enquanto jovem. Este é o primeiro trabalho em que Neves se apropria de arquivo material gerado por outro fotógrafo. Apresentadas em sequência, as obras sugerem efeito de continuidade.



Figuras 8 a 10 – Obras da série *Máscara de Punição* (2000-2001)
Fonte: site do Museu Afro Brasil

¹⁷ Disponível em <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/13/eustaquio-neves>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

A série traz ainda o jogo semântico com a palavra *máscara*: ela é o objeto de tortura utilizado no Brasil colonial e, também, jargão do ambiente do laboratório fotográfico para delimitar áreas de uma imagem durante a exposição do papel fotográfico no ampliador. Neves faz evidente a inserção de ambas – a máscara da tortura e a fotográfica – simultaneamente, ao deixar aparentes na obra as marcas de fita adesiva para a aplicação da máscara em ambos os sentidos.

Boa Aparência (2014) utiliza fotos 3x4 de documentos como bases para retratos experimentais. A silhueta é a do próprio autor. Desaparece o rosto e surgem excertos de jornais, carimbos e desenhos. Segundo Neves: “quis confrontar a ‘boa aparência’ exigida nos anúncios de emprego retirados dos jornais com a ‘boa aparência’ relatada nas descrições de anúncios também publicados em jornais para a busca por escravos que fugiram. É a mesma ‘boa aparência’?”, indaga.

18



Figuras 11 e 12: Duas das obras integrantes de *Boa Aparência* (2014)
Fonte: Pinterest

¹⁸ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/441563938440615781/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Em *Cartas ao Mar* (2015), Eustáquio Neves segue com os retratos e revela outro aspecto importante de seus processos de criação: convidado a produzir uma série sobre o Cais do Valongo, por onde chegou a maioria dos africanos destinados à escravidão 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 inclui retrato antigo do próprio autor. Nas imagens, lápides funerárias se transformam em molduras que envolvem personagens.

19



Figura 14 – Obra integrante da série *Outros Navios*, 2000.
Fonte: site Bex – Fotografia Latinoamericana



Figura 13 – Obras integrantes de *Cartas ao Mar* (2015)
Fonte: Museu Afro Brasil, 2016

Outros Navios é uma série desenvolvida em 2000 e, segundo Neves: “fala sobre o que seriam os navios negreiros nos dias atuais, como transporte público e a moradia nas periferias”. A série introduz o uso de objetos conjugado à fotografia: caixas de madeira e linhas de costura somam-se a folhas de filmes de Kodalith que não foram positivados.

¹⁹ Disponível em <<http://www.bexmagazine.com/autores/eustaquio-neves.php>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

20



Figuras 15 e 16 – Obras da série *Encomendador de Almas* (2006)
 Fonte: site Bex – Fotografia Latinoamericana

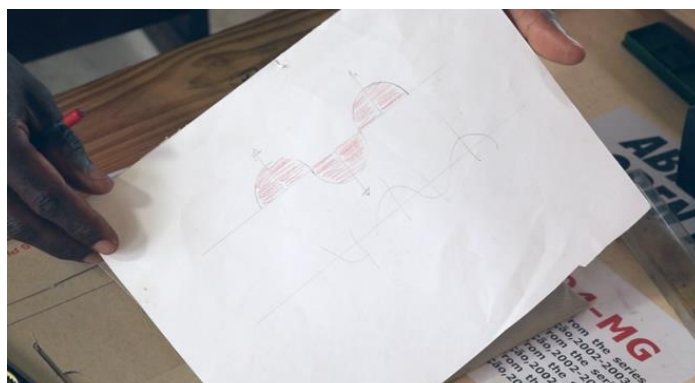
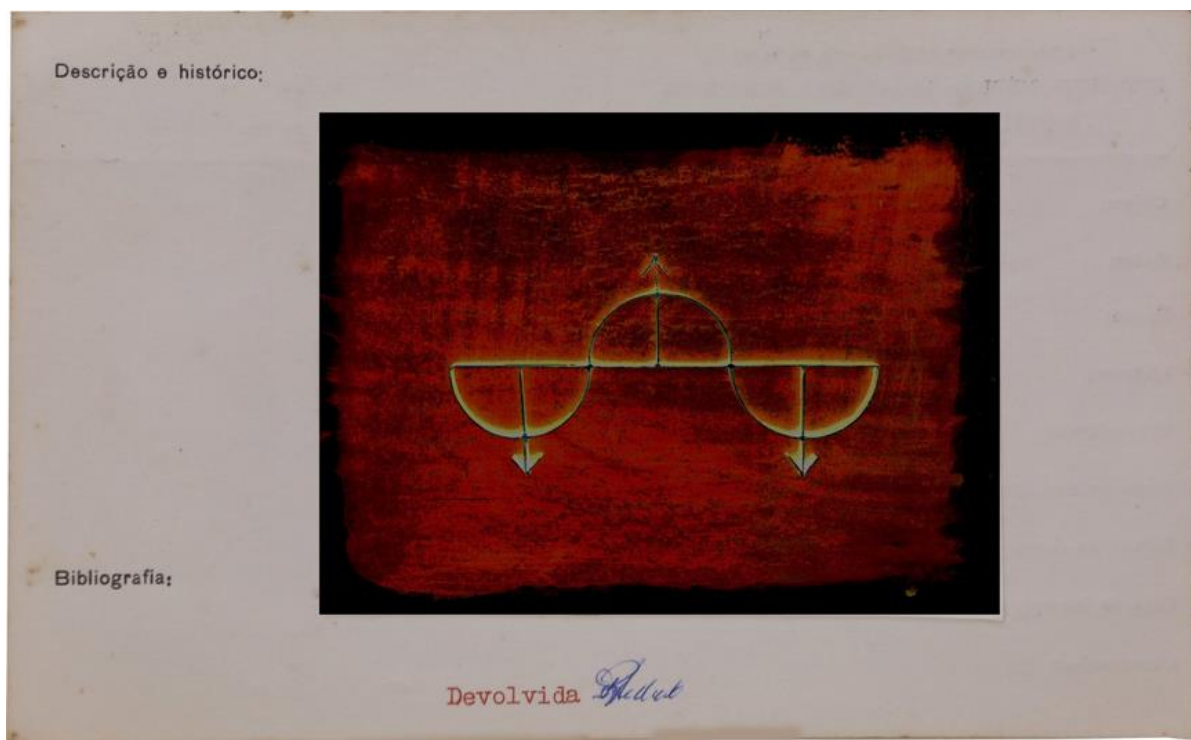
Em *Encomendador de Almas* (2006), o artista retrata S. Crispim, remanescente quilombola. Residente de Serro, Minas Gerais, S. Crispim tem como missão auxiliar a passagem dos mortos para o além. A série alterna retratos com imagens relacionadas ao ofício de seu personagem central.

Desenvolvida para a 3ª Bienal da Bahia, edição realizada em 2014 após hiato de 47 anos, *Jogos e Costumes* nasce de um complexo trabalho de pesquisa – esculturas inspiradas nas ferramentas dos orixás foram criadas por Neves depois de visita aos arquivos originalmente produzidos pela policia técnica baiana, especificamente a extinta Delegacia de Jogos e Costumes. Nos arquivos públicos, Neves teve acesso a fichas utilizadas para catalogar objetos apreendidos em locais de celebração das religiões de matriz africana.

A série foi exposta no núcleo curatorial *Arquivo e Ficção* da Bienal. “Criei objetos e documentos a partir das fichas. Fiz outras fichas, que são as minhas, com textos – alguns fora desse contexto, outras sobre a apreensão e repreensão relacionadas a esses materiais. [...] Tive que tratar com a polícia sobre assuntos que para mim são arte e para as pessoas do Candomblé são sagrados”.

²⁰ Disponível em <<http://www.bexmagazine.com/autores/eustaquio-neves.php>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

As ferramentas criadas por Neves foram executadas com o auxílio de serralheiro e carpinteiro – juntos, eles definiram medidas, materiais e técnicas para esculturas que foram fotografadas e se tornaram um livro.



Figuras 17 a 19 – Obra da série *Jogos e Costumes* (2014), em três etapas de produção: a obra (acima), a fotografia que a originou e o estudo para a escultura fotografada.

Fonte: acervo do autor, sem data.

A partir deste breve retrospecto com as imagens que Neves publicou no Brasil, é possível extrairmos algumas informações importantes sobre o projeto poético do autor. Ao longo das séries, o foco da produção se desloca da modalidade situacional, aquela cujas narrativas implícitas estão, de alguma forma, associadas à visualidade dos acontecimentos familiares aos brasileiros – meninos jogando futebol; a cidade embebida em tensão; o

automóvel que se desloca; a fumaça das chaminés fabris; a comunidade em festejo com referências ao sincretismo religioso – para o apelo de personagens fictícios e objetos envoltos por cenários; esses, por sua vez, são compostos de camadas vistas como tais, em que são inseridas as visualidades da palavra e dos próprios processos fotográficos. Esse movimento de ficcionalização coincide com a introspecção na busca das questões que serão materializadas nas obras, conforme afirma Neves ao refletir sobre sua trajetória: “Cada vez mais eu fui trazendo meu trabalho para perto de mim”, e completa: “trabalho com memória, arquivo e imaginação”. Note-se que essas falas servirão de bússola para todos os pontos aqui abordados.

A visita ao perfil que o artista mantém na rede social Instagram revela preferências que não se alteram fora do laboratório: a memória está presente em objetos que materializam lembranças afetivas; o gosto pela estética da decadência dos materiais, pelos vestígios da ação do tempo e decrepitude estão claros em uma outra plataforma de fotografias aparentemente externa à produção – e digital.



Figuras 20 a 23 – Reprodução de imagens publicadas na rede social Instagram, por Eustáquio Neves (2017)

Fonte: conta pessoal do autor na rede social Instagram

Em postagem na rede social Facebook, datada de setembro de 2017, Neves conta que vem trabalhando no desenvolvimento de novos pigmentos a partir de despojos da mineração. A postura do artista ao divulgar os experimentos revela sua relação particular com a memória dos materiais, as lembranças por eles/com eles tornadas presentes e a etapa de pesquisa.



Figura 24 – Experimentos com pigmentos minerais desenvolvidos por Neves, a partir dos rejeitos da extração de diamantes

Fonte: conta pessoal do autor na rede social Facebook

A imaginação como a ativação de imagens; a memória como registro seletivo, abstrato e gerador; os arquivos como a materialização de ambas. Ainda: a fotografia experimental de Neves como ambiente de negociação entre memória, arquivos e imaginação através da pesquisa e da quebra dos códigos processuais – eis as questões centrais que este breve apanhado do trabalho de Neves evidencia e que conduzirão toda a argumentação aqui contida.

Por sua vez, o estudo dos processos de criação se ocupa das relações e interações que configuram o movimento de *transição* – não explorarei apenas a fala do artista; tampouco me prenderei exclusivamente à materialidade da obra e dos arquivos de produção. O interesse está no entremeio, na passagem da fala ao material e os nexos entre ambos e o contexto de produção. Entender como esse projeto balizado pela ideia das memórias individuais, da proximidade, é capaz de transcender e se transformar em obras com apelo à sensibilidade do outro – eis meu principal 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)²¹

A coexistência e simultaneidade entre proximidade e teor político na obra de Neves é aspecto que apenas o estudo dos processos de criação pode descortinar. O contexto espacial, temporal, social – que primeiro ajuda a moldar a produção e as intencionalidades do autor, sujeito que atende às demandas de seu tempo e de si mesmo, para depois retirar-se e desdobrar-se em incontáveis sentidos possíveis aos observadores – também é elemento-chave: buscarei as maneiras pelas quais o contexto *está* e *deixa de estar* presente.

Esta pesquisa, então, surge no intuito de encarar inquietações surgidas no encontro com as obras, pontos de insatisfação não abordados na produção acadêmica sobre o trabalho de Neves – embora muitos artigos, textos curatoriais e pesquisas assumam a produção do artista como mnemônica, não são estudados os mecanismos pelos quais ela é, existe e persiste relevante diante da coletividade e de contextos variados.

A partir dos relatos do artista, proferidos em encontros recentes, e da transposição de suas falas às obras, bem como aos registros sobre as pesquisas que ele próprio compartilha em suas redes sociais e às obras de outros autores, procuro nexos entre os procedimentos desenvolvidos e esse modelo mnemônico de arte.

2.2. EUSTÁQUIO NEVES E OS DILEMAS DA FOTOGRAFIA DIRETA

Diálogos com a crítica

A extremidade que “puxo” na meada das redes de criação de Neves é a das designações sobre o artista e seu trabalho, por uma simples razão: trata-se da inquietação inicial com a qual me deparei. Eustáquio Neves diz ser um representante da *fotografia expandida* e, em poucas palavras, a define: “é aquela que ultrapassa os limites da fotografia direta”. Conceito extraído das páginas de críticos e historiadores, a *fotografia expandida* foi presença constante em minhas pesquisas sobre o estado da arte e também nos encontros com o autor, o que trouxe um questionamento fundamental: onde, nos processos de criação, está

²¹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=f4vrG3WI35k>>. Acesso em 30 de setembro, 2017.

situada a expansão na linguagem que Neves representa? Toda *fotografia indireta* é *expandida*? Quando termos cunhados pela crítica são incorporados pelo artista, eles também se tornam, de alguma forma, componentes da matriz geradora (SALLES, 2006). Entender os contextos em que foram formulados e disseminados é, portanto, de grande importância.

Durante a exploração das definições, ambos os conceitos – *fotografia direta* e *fotografia expandida* – revelaram-se foco de tensão entre o fazer fotográfico e a produção acadêmica e, por isso, aparecem neste momento inicial da discussão sobre o trabalho de Neves.

Lidar com os jogos semânticos faz parte do exercício acadêmico e me propus a fazê-lo: note-se que os termos – *direta* e *expandida* – não se contrapõem em seus significados usuais, apenas nos conceitos fotográficos. A *fotografia indireta* estaria diametralmente oposta à sua versão *retraída*. Ou seja, *expandida* estaria para *indireta*; assim como *retraída* para *direta*.

A *fotografia direta*, aquela cuja cena é revelada em imagem tal como capturada; a do positivo direto ou, ainda, a que rerepresenta seu referente, o objeto envolto pelas circunstâncias entendidas como realidade, é, assim, oposta à versão fotográfica *expandida*. A expansão estaria materializada na obra *indireta*, configurando a ficcionalização ou, ainda, a abstração.

Na modalidade *indireta*, aquilo que se vê está perceptivamente distante do objeto fotografado. Surge então outra pergunta: toda *fotografia direta* está próxima ao referente e, dessa forma, não é *expandida*?

Não é raro encontrarmos ficção em fotografias diretas – basta nos lembrarmos de imagens antológicas que sugerem narrativas diferentes dos contextos em que foram tomadas.



Figura 25 – Kong Nyong em imagem de Kevin Carter, 1993

Fonte: arquivo New York Times

²² Como exemplo temos a controversa imagem de Kevin Carter, feita no Sudão, em 1993. A fotografia da fome rendeu o Prêmio Pulitzer ao fotógrafo naquele mesmo ano e trouxe uma enxurrada de críticas sobre o limite do tolerável no fotojornalismo; sobre o ofício e ética dos fotógrafos em situações de guerra e de calamidade. Houve quem dissesse que o

²² Disponível em <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/imagepages/2011/05/08/magazine/08lede2.html>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

abutre foi Carter, que acionou a câmera e ganhou prêmios em vez de socorrer a criança – esta, de acordo com a narrativa sugerida na imagem, seria inevitavelmente devorada pelo abutre assim que sucumbisse à fome.

Kong Nyong, a criança, entretanto, já havia recebido socorro. Estava em um centro de recuperação para vítimas da desnutrição severa mantido pelas Nações Unidas. O corpo esquelético e o abutre – aproximados pela escolha de profundidade de campo e dos planos – nos falam sobre a morte pela fome, situação de muitas crianças sudanesas, mas não especificamente a de Nyong, que não morreu ali, tampouco teve seu corpo atacado pela ave. Ou seja, fato e ficção coexistem na mesma imagem, o que dificulta fecharmos categorias com base no nexos direto entre procedimento de produção e potencial ficcional; são muitos os níveis e narrativas possíveis. Assim, entendo que associar *positivo direto* à “realidade” e a *fotografia expandida* à ficção demonstra-se um esforço pouco prolífico.

Aprofundando essa discussão, deixo a primeira análise dos termos e sigo em direção aos conceitos acadêmicos sobre a *fotografia expandida*. A designação surge na contemporaneidade, assim como outras correlatas tais como *neopictorialismo*, *fotografia plástica* ou *criadora*. Elas, necessariamente, evocam os processos de criação, cada um a seu modo, quando tratam do esvanecer de limites – entre as linguagens artísticas, entre tecnologias e propostas de produção. Em vez de acatá-las de antemão, dei início a um trabalho de pesquisa e revisão dessas definições com o objetivo de situar a crítica de processos em uma discussão que a ela faz referência direta. Rubens Fernandes Filho, em artigo publicado pela revista FACOM²³, em 2006, afirma:

A fotografia expandida existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos que, desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico. (..) Essa denominação fotografia expandida tem como base teórica os textos de Rosalind Krauss (onde em um deles ela discute a questão da Escultura Expandida) e o texto de Gene Youngblood, que discorre sobre o Cinema Expandido. Além disso, há um texto do artista e editor Andreas Müller-Pohle, Information Strategies, publicado na revista alemã European Photography, em que ele discute algumas questões que despertaram o desejo de compreender melhor essa nova fotografia, mais comprometida com o fazer fotográfico.

²³ Edição 16, segundo semestre de 2016. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Busquei a definição de Andreas Müller-Pohle, que transporta os termos da *expansão* para a produção fotográfica. Nela, temos o processo de criação dividido em dois “métodos” baseados na subjetividade e invenção.

Claramente, as estratégias da Fotografia Expandida são caracterizadas por dois métodos fundamentalmente diferentes de informação e produção. O primeiro consiste em explorar o mundo sob uma visão “subjetiva” com a finalidade de retratar as informações que se oferecem e apertar o botão no “momento decisivo” – seja o que for ou quando for isso. Este é o método da descoberta, ou procura [...]. O segundo método é o da invenção ou interferência, um método que pode levar-nos além da mera produção a novas áreas de ação – onde o “novo”, é claro, não está representado no sentido histórico de “novidade”. [...] O “novo” aqui significa estritamente o sentido de possibilidades para uma Fotografia Expandida. (MÜLLER-POHLE, 1985)

No artigo, Müller-Pohle tangencia a ideia da não-linearidade quando destaca o “novo” da historicidade sucessória. Embora não utilize o termo “pesquisa”, entende-se que ela estaria implícita no movimento de procura a que ele se refere. A invenção, por sua vez, associa livremente ao experimentalismo técnico e conceitual. O autor conclui, ainda no artigo *Information Strategies*, que a *fotografia expandida* se caracteriza por três tipos de interferências: no objeto, no aparelho e na própria linguagem.

Embora o termo cunhado por Müller-Pohle seja amplamente aplicado à produção contemporânea, tenha se popularizado e seja inclusive utilizado por Eustáquio Neves para definir seu trabalho, destaco que pesquisa, formas de subjetivação e intervenções na linguagem são inseparáveis de qualquer processo de criação; são bases de toda a produção artística e científica, conforme veremos a seguir. Portanto, sob o ponto de vista processual, não servem para definir aspectos específicos dos objetos em questão.

O *neopictorialismo*, a *fotografia plástica*, (ambos propostos por Dominique Baqué), e a *fotografia criadora* (nomenclatura de Jean-Claude Lemagny), são categorias que remetem ao caráter híbrido da produção, que teria se desenvolvido a partir da década de 1970, bem como ao emprego de métodos fotográficos considerados históricos, em contraposição ao que entendem por fotografia *documental*. Ao propor o termo *neopictorialismo*, Baqué afirma que este retomaria dos pictorialistas:

[...] o direito da fotografia de se distanciar: distância frente a exatidão documental, distância frente a mecanização, distância frente a reprodutibilidade serial. Ou seja, tomaram partido da obra única em oposição a obra múltipla, do autor frente ao operador, da interpretação frente

a transmissão da realidade. Mas o fizeram querendo, acima de tudo, preservar uma aura da imagem, aura que Walter Benjamin demonstrou perdida na modernidade. (BAQUÉ, 2003, p. 147)

As definições de Baqué oscilam entre a não-linearidade e a atribuição dos conceitos de *fotografia plástica* e *neopictorialista* à contemporaneidade, chegando a mencionar o emprego de métodos fotográficos históricos como uma de suas características. Em *Fotografia Plástica: um arte paradójico*, Baqué diz que a fotografia que conseguiu ganhar o ambiente artístico é aquela “[...] que não se inscreve em uma história do meio supostamente pura e autônoma, pelo contrário, é aquela que atravessa as artes plásticas e participa da hibridização, da desapareição, cada vez mais manifesta, das separações entre os diferentes campos de produção” (2003, p. 9). Entretanto, a mesma autora descreve a fotografia plástica como um invento e o atribui à contemporaneidade, inclusive separado da fotografia artística moderna:

“A fotografia plástica que se define em princípio por oposição à fotografia utilitária e à fotografia criativa é então uma invenção relativamente recente”. (BAQUÉ, 2002, p. 10)

André Rouillé, por sua vez, retoma o conceito de Jean-Claude Lemagny para afirmar sobre a *fotografia criadora*:

Em um contexto radicalmente diferente, o da França dos anos 1970, um amplo movimento cultural a favor da fotografia acelera o nascimento de uma nova versão da arte fotográfica, que será designada por um termo proveniente de Jean-Claude Lemagny: a “fotografia criadora”. [...] A fotografia criadora caracteriza-se pelo respeito à pureza do procedimento e pelo seu papel de redentora da arte contemporânea (ROUILLE, 2009, p. 278; 2009, p. 275).

Ao reunirmos e traçarmos vínculos entre os conceitos de *fotografia expandida*, *plástica*, *criadora* e *neopictorialista*, percebemos que, embora cada um deles apresente suas diferenças e peculiaridades, todos tratam de aspectos dos processos de criação e abordam a produção em perspectiva evolucionista, em consonância à leitura linear da história da arte: artistas articulam reações aos aspectos dominantes, modificam a linguagem em um encadeamento perpassado pela técnica e *novos* usos.

Partindo desta leitura, os acontecimentos estão encadeados em uma narrativa historiográfica que representa a jornada empreendida pela fotografia na busca pelo valor artístico e pela afirmação da existência do autor, tal como este é colocado no contexto das

belas artes. Como entraves estão os eventuais percalços apresentados por usos documentais, comerciais e tecnicistas.

Assim, vítima das definições mercadológicas que teriam diminuído seu valor ao longo do século XX, a fotografia se ergue a partir das vanguardas e afirma o próprio potencial artístico, em uma leitura que guarda a comparação – por vezes direta, em outras velada – com as artes plásticas, conforme assinala Regis Durrant: “uma espécie de definição pela negativa por assim dizer, uma fotografia livre de seus usos profissionais e inteiramente no meio da arte contemporânea”(2002, p. 8) ²⁴.



Figura 26 – *Autorretrato de um homem afogado* (1840), Hippolyte Bayard
Fonte: Societé Française de Photographie

²⁵Essa abordagem determina a superação de si mesma e coloca a fotografia como uma manifestação à margem das linguagens artísticas, estabelecendo o paradoxo do querer firmar-se como arte enquanto se autodeprecia.

Tomemos como exemplos algumas das obras dos pioneiros: Hippolyte Bayard (1801-1887), Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), Julia Margaret Cameron (1815-1879) e Henry Peach Robinson (1830-1901). Antes do surgimento do pictorialismo, ou do fotojornalismo, ou da indústria fotográfica, esses autores já experimentavam a criação de cenas fictícias, a sobreposição de imagens e montagens que driblavam as limitações técnicas da época com demonstrações do poder fotográfico de criar versões, universos *outros* (para acesso às respectivas obras, vide anexos).

Destaco o autorretrato posto acima, de autoria de Hippolyte Bayard. No verso da fotografia há uma nota feita pelo autor, na qual ele explicita o caráter alegórico e sarcástico da obra, bem como a relação entre a composição do personagem e a experimentação técnica, sobretudo nas observações finais que se concentram no tom das mãos e rosto do retratado.

The corpse which you see here is that of M. Bayard, inventor of the process that has just been shown to you. As far as I know this indefatigable experimenter has been occupied for about three years with his discovery. The Government, which has been only too generous to Monsieur Daguerre, has said it can do nothing for Monsieur Bayard, and the poor wretch has

²⁴ Durant, Regis, *Que 'est-ce que la photographie aujourd'hui*, Beaux Arts Magazine, Paris, 2002.

²⁵ Disponível em <<http://investigacoesfotograficas.blogspot.com.br/2013/05/autoretrato.html>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

*drowned himself. Oh the vagaries of human life...! He has been at the morgue for several days, and no-one has recognized or claimed him. Ladies and gentlemen, you'd better pass along for fear of offending your sense of smell, for as you can observe, the face and hands of the gentleman are beginning to decay.*²⁶ (JAMES, 2001, p. 105)

Neste exemplo podemos encontrar questões importantes sobre a relação entre técnica, tecnologia e procedimento, além de situar a experimentação – no tema e em sua execução – em concomitância ao surgimento da linguagem. Um dos primeiros autorretratos de que se tem notícia, o *Autorretrato de um homem afogado* nasce de uma experimentação técnica e da fusão material entre as linguagens verbal e fotográfica para a criação de um personagem fictício, com a função de denunciar a suposta injustiça sofrida por seu autor. Sobre a criação do personagem ainda no nascer da linguagem fotográfica, William A. Ewing descreve:

*The earliest photographer to stage such an image was the Frenchman Hippolyte Bayard. He called the image, which featured himself as a half-naked corpse, 'portrait of a drowned man', thereby voicing his bitterness at not having been acknowledged as one of the inventors of photography. As early as 1840, therefore, there is a precursor to the theatrical stagings of the self so prevalent in photography of the late twentieth century*²⁷ (1994, p. 294).

Ou seja, se tomamos o distanciamento do caráter documental e o esforço de ficcionalização através do experimentalismo como determinantes, temos que o autorretrato de Bayard é um legítimo representante da *fotografia expandida*, o que descarta a alusão a novos usos e ao pós-moderno.

A não-linearidade cronológica dos procedimentos e do fazer fotográfico também se faz clara quando nos deparamos com os escritos de Henry Peach Robinson, o fotógrafo que trouxe contribuições sobre a linguagem no livro *Pictorial Effect in Photography: Being Hints On Composition And Chiaroscuro For Photographers* – obra que, curiosamente, serviria de tema para o movimento pictorialista – e em artigos nos quais reflete acerca do fazer fotográfico: *"But they who, looking perhaps only at their own limited experiments, say*

²⁶ Tradução livre: “O corpo que você vê aqui é do senhor Bayard, inventor do processo que acaba de ser demonstrado. Até onde sei, esse experimentador incansável trabalhou por cerca de três anos nessa descoberta. O governo, que foi muito generoso apenas com o senhor Daguerre, disse que não poderia fazer nada pelo senhor Bayard e o infeliz se suicidou, afogando-se. Oh! As incertezas da vida humana...! Ele está no necrotério há dias sem que ninguém o reconheça ou venha procurar por ele. Senhoras e senhores, é melhor passarem direto sob o risco de agredirem o próprio olfato pois, como podem ver, o rosto e as mãos do rapaz começaram a apodrecer”.

²⁷ *The Body: Photographs of the Human Form* by William A. Ewing [c] 1994. Tradução livre: “O primeiro fotógrafo a simular uma situação foi o francês Hippolyte Bayard. Ele chamou a foto, que mostra ele próprio como um cadáver seminu, de “Autorretrato de um homem afogado”, expressando assim seu descontentamento por não ter sido reconhecido como um dos inventores da fotografia. Temos, portanto, no início dos anos de 1840, um precursor de autorretratos em situações simuladas, tão comuns na fotografia do final do século XX”.

photography cannot lie, take a very narrow view and greatly underrate the capabilities of the art."²⁸, escreveu Robinson em artigo publicado em 1892.

A capacidade de criar para além do fato e o trabalho laboratorial a serviço da ficcionalização já faziam parte das preocupações de Robinson, assim como o estudo da fotografia como linguagem artística.

*It is sometimes said, perhaps jokingly [...] that photography cannot be art because it has no capacity for lying. Although the saying is wrong as regards our art, this is putting the semblance of a great truth in a coarse way. In other and more polite words, no method can be adequate means to an artistic end that will not adapt itself to the will of the artist. The reason is this, if it can be reduced to reason: admit that all art must be based on nature; but nature is not art, and art, not being nature, cannot fail to be more or less conventional. This is one of those delightful contradictions that make the study of art an intellectual occupation. (...) There is a wider view of nature, which includes human nature, and that selective and idealizing instinct which is nature to man. (...) It must be confessed that it takes considerable skill to produce the best kind of lies. It is in the hands of first-class photographers only-and perhaps the indifferent ones-that photography can lie. With the first, possibly, graciously; with the latter, brutally.*²⁹ (Ibid., s.p.)

Ao lermos as palavras de Robinson, escritas ainda no século XIX, ao conhecermos as obras dele e de seus contemporâneos, podemos concluir que há uma força motriz maior que a narrativa mercadológica e que os autores ou grupos célebres – esse elã permeia toda a trajetória da fotografia, é justamente a linguagem exercida em laboratórios analógicos e digitais de todo o mundo, sua gramática de experimentação que extrapola a chancela das galerias de arte, e se fixa na materialidade de procedimentos essencialmente transgressores.

Creditar a experimentação, o hibridismo, a subjetividade e artisticidade fotográficos à contemporaneidade ou a escolas aceitas em galerias é, portanto, determinismo que despreza,

²⁸ Tradução livre: “Aqueles que dizem que a fotografia não pode mentir, talvez com referência nos próprios e limitados experimentos, têm uma visão superficial e subestimam imensamente as capacidades da arte”.

Disponível em <http://www.fotomanifeste.de/user/pages/manifeste/1869-Robinson-PictorialEffectInPhotography/dokumente/zusaetzlichesmaterial_robinson_paradoxes-of-art,science-and-photography.pdf?g-bd986df0>. Acesso em 28 de abril, 2018.

²⁹ Tradução livre: “Às vezes dizem, talvez como uma brincadeira [...], que a fotografia não pode ser arte porque ela não tem capacidade de mentir. Embora a afirmação esteja errada no que diz respeito à nossa arte, ela coloca de maneira grosseira a ilusão de uma grande verdade. Em outras palavras mais polidas, nenhum método pode ser adequado para o propósito artístico se não se adaptar à vontade do artista. A razão é esta, se é que pode ser reduzida à razão: admitir que toda arte deve basear-se na natureza; mas a natureza não é arte, e a arte, não sendo natureza, não pode deixar de ser mais ou menos convencional. Esta é uma das deliciosas contradições que fazem do estudo da arte uma ocupação intelectual. [...] Existe uma visão mais ampla da natureza, que inclui a natureza humana, e esse instinto seletivo e idealizador, que é natureza para o homem. [...] É preciso confessar que é preciso uma habilidade considerável para produzir o melhor tipo de mentira. Cabe apenas aos melhores fotógrafos, e talvez os indiferentes, fazer a fotografia mentir. Com os primeiros, é provável, graciosamente; com os últimos, brutalmente”.

necessariamente, a leitura dos procedimentos – mesmo que os processo de criação sejam justificativas para as “novas” correntes.

Ainda, quando alçada ao patamar artístico, no sentido estrito, a imagem fotográfica assume contornos de um “dialeto” da linguagem matricial, dominado por alguns poucos “fluentes”; o que fatalmente nos coloca diante de mais um espiral mercadológico, dessa vez na indústria das obras: a necessidade de definir o que é arte e quem são os seus autores, os artistas.

Não se trata de pensar a fotografia segundo critérios em curso na história da arte, e sobretudo da pintura. Pelo contrário, diante do tema dominante de uma filiação da fotografia em relação à pintura, é conveniente pensar na radical ruptura epistemológica induzida pela fotografia no regime de imagens do século XIX. (KRAUSS, 2002, p. 87).

Em outras palavras, quando os processos de criação são dispostos em um eixo cronológico linear e a linguagem fotográfica é submetida à história da arte pictórica, a interpretação desse senso comum mercadológico – a fotografia refém da técnica, da tecnologia e do fato – é imediatamente corroborada; como se houvesse algum momento em que o experimentalismo fotográfico deixou de existir, de maneira que foram necessárias as vanguardas e o arrojo de novos usos contemporâneos para que ela se tornasse *expandida* – aqui ressalto o participio verbal, denotando a conclusão de um processo de aprimoramento.

Eis um outro paradoxo derivado da autodepreciação: fugindo dos estereótipos atrelados ao uso comercial, a fotografia é inserida em uma disputa conceitual para, finalmente, ser aceita como arte e, assim, ter valor comercial no mercado das artes.

Ao acatar a perspectiva *transversal*³⁰, assumo que a linguagem fotográfica é processo, em desenvolvimento e constante mudança apoiada na experimentação.

Muito embora a evolução dos meios de produção traga consigo outras possibilidades de manifestações comercial, científica e experimental – como ocorre com as linguagens em geral quando imersas no contexto capitalista –, a gramática fotográfica determina relações a partir desse potencial transgressor, que se constitui como cerne da produção; um modo orgânico, em transformação, em processo. Mesmo que, em meio ao século XX, o discurso hegemônico dos fabricantes – e de muitos dos críticos da linguagem – tenha colocado ênfase no tecnicismo, a fotografia experimental traz a ruptura em sua natureza.

³⁰ Termo empregado de acordo com as contribuições de Georges Didi-Huberman, em retomada a Deleuze e Guattari que afirmam em *Mil platôs*: “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)

Pontuando na história da fotografia todos os momentos em que aparecem o experimentalismo e o diálogo com outras linguagens artísticas, podemos identificar a continuidade da busca e do interesse por alternativas de produção. Por isso, quaisquer escolas eventualmente fundadas na ideia de superação conceitual ou de procedimentos tendem a cair em paradoxo tão logo o experimentalismo faça surgir exceções – e o fará.

Essa constatação fica evidente diante da obra de Neves, das mutações e experimentos que ele realiza ao levar as demais linguagens e técnicas para o laboratório fotográfico, criando intransponível impossibilidade de classificação. Neves descarta a linearidade evolutiva e, por conseguinte, todos os rótulos nela baseados.

Diante da revisão conceitual, entendo que tenha abordado esse aspecto relevante na matriz geradora de Eustáquio Neves sem que seja corroborada perspectiva dissonante à teoria dos processos de criação, enfatizando o exercício contínuo e experimental de uma linguagem que nasce tão autônoma quanto dialógica e que, mais tarde, comporia a matriz cinematográfica. Embora Neves utilize a *fotografia expandida*, categoria gestada na crítica e na academia, para facilitar o acesso aos seus procedimentos, veremos adiante que eles ultrapassam qualquer classificação.

Com isso, adentramos no campo da *transversalidade* nas artes visuais, conceito que perpassa toda a dissertação. Ao longo dos tópicos seguintes serão abordadas a transversalidade nas obras, dos procedimentos, das linguagens e dos autores.

2.3. OS UNIVERSOS DE EUSTÁQUIO NEVES

Discussão inicial sobre a transversalidade nas obras



Figuras 27 e 28 – *Cartas ao Mar* (2015)
Fonte: site My Art Guides

³¹A natureza visual e fotográfica das obras de Neves desafia os conceitos sedimentados sobre vínculos entre a imagem fotográfica e a “realidade” enquanto circunstância espaço-temporal.

Nelas, tempo é alheio ao “agora” e o espaço difere daqueles que a visão humana reconhece. Chamemos, então, de tempos e espaços *outros* os 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 *outros* são construídos a partir de diversas camadas formadas por texturas e cores: desde o tipo de papel, às pinceladas, sobreposições de fotogramas e intervenções – eles são igualmente irreconhecíveis de imediato. Esses planos espaço-temporais se interconectam criando cenas,

³¹ Disponível em <<http://myartguides.com/exhibitions/eustaquio-neves/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

universos carregados de informações políticas, *heterotopias*³² (FOUCAULT, 1984, p. 415) que envolvem os personagens retratados, produzindo interações entre os elementos visuais e, a partir delas, sentidos – no plural.

A temporalidade não-linear, em um eixo fraturado e dilatado, e o espaço *outro*, ambos constituídos nas marcas do processo presentes nas obras, geram ambientes poéticos – líricos, imprecisos, mas arraigados ao contexto – eventualmente habitados por retratados, como nas imagens acima.

Diante da capacidade artística de Neves na elaboração desses universos ficcionais, embebidos em seus próprios tempos e espaços, somos convidados a um mergulho na teoria filosófica que aborda o poder da imagem para além de seus aspectos visuais; os sentidos latentes das “aparições”. Invoco Walter Benjamin com sua associação entre aura e espaço-tempo: “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante; por mais próxima que ela esteja” (1996, p. 101). Neves, destarte, se mostra aurático, um produtor de imagens dialéticas que são, na definição de Didi-Huberman a partir de Benjamin:

Produzir uma imagem dialética é apelar ao Outrora, é aceitar o choque de uma memória recusando-se a se submeter ou "retornar" ao passado: é, por exemplo, acolher os significantes da teosofia, da cabala ou da teologia negativa, acordando essas referências de seu sono dogmático, um modo de desconstruí-las, criticá-las. Significa criticar a modernidade (o esquecimento da aura) por um ato da memória e, ao mesmo tempo, criticar o arcaísmo (a nostalgia da aura) por um ato de invenção, de substituição, de dessignificação essencialmente modernos. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 275)

Ou seja, se o objetivo desta dissertação é entender os processos que trabalham para a geração da substância complexa na obra de Neves, é necessário começarmos pelo espaço-tempo. Há que se enfatizar, contudo, que o jogo com as características espaço-temporais é uma prerrogativa da linguagem fotográfica desde seus primórdios, como assinala o professor e fotógrafo Antonio Fatorelli:

³² 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”.

O surgimento da fotografia significou uma mudança radical do papel na visão na arte, uma mudança que dependeu da maturação de concepções particulares sobre entidades abstratas como o tempo e o espaço, e de uma nova posição do observador (FATORELLI, 2005 p. 88)

Isso nos faz pensar que o artista, quando escolhe a linguagem fotográfica, elege também a manipulação de espaços e tempos como premissa autoral. A partir desta leitura, colocamo-nos em rota oposta àquela que associa a fotografia à objetividade e à materialização do real, uma mentalidade amplamente difundida ao longo de todo o século XX. Ao admitirmos que a linguagem necessariamente modifica as relações espaço-temporais, estamos incorrendo em seu caráter mediador e criador, capaz de elaborar outras cronologias e consciências espaciais.

Desde o século XIX, quando surgiu, a linguagem fotográfica aumentou a velocidade na geração de arquivos e popularizou a imagem, antes disponível apenas aos que podiam pagar por pintores – e o fez a partir de uma tecnologia desenvolvida especialmente para ela, com jogos óticos e misturas químicas pouco conhecidos até então. Nessas duas sentenças temos explícita a relação entre tecnologia e contexto: a fotografia colabora para a crise das concepções deterministas e positivistas que dominavam a ciência e as artes no século XIX. É, portanto, uma linguagem de ruptura desde o seu surgimento e padece quando submetida aos padrões historiográficos e à fixidez conceitual com os quais ajudou a romper.

As fotografias podem apresentar algumas similaridades aparentes com tipos anteriores de imagens, como as pinturas perspectivadas e os desenhos realizados com a ajuda da câmara clara; mas a grande ruptura sistêmica da qual a fotografia faz parte torna tais similaridades insignificantes³³. (CRAY *apud* FATORELLI, p. 92)

Eis o principal motivo pelo qual, nesta dissertação, estão reunidos autores e linhas de estudo que assinalam esse potencial gerador da fotografia em termo de igualdade com as demais produções artísticas de imagem.

Voltando à discussão sobre tempo e espaço, temos, de acordo com os conceitos modernos, que o espaço é delimitado e visível; o tempo, mensurável; e ambos estão separados do sujeito que é submetido às circunstâncias – assim se configura a base para a “realidade” do ponto de vista cartesiano, newtoniano. Sobre isso, Edgar Morin discorre:

³³ *O fotográfico*, segunda edição. São Paulo, Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

A partir do momento em que, de um lado, aconteceu a disjunção da subjetividade humana reservada à filosofia ou à poesia e, do outro, a disjunção da objetividade do saber que é próprio da ciência, o conhecimento científico desenvolveu maneiras mais refinadas para conhecer todos os objetivos possíveis, mas se tornou completamente cego na subjetividade humana. (MORIN, 2008, p. 128)

Quando introduz a Teoria da Relatividade, Albert Einstein trata de tempos e espaços mutáveis no início do século XX – adicione-se as contribuições teóricas de Peirce sobre a semiose; Bergson, sobre o tempo; Foucault, sobre o espaço; e Simondon, sobre o sujeito, e temos uma revolução conceitual que aponta para a não-linearidade da natureza, iniciada ainda no século XIX e em continuidade ainda hoje. Em favor das dinâmicas relacionais, esses acadêmicos abandonam as grandezas independentes e os limites demarcados, adentrando o campo da complexidade, das interconexões e, sobretudo, da *leitura humana dos fenômenos* – estes podem ser independentes dos sujeitos, mas por eles são percebidos e reelaborados.

Voltando à dimensão espacial, também encontramos na contemporaneidade outras contribuições que apontam para a não-linearidade. O espaço como aspecto relativo, desprovido do valor absoluto e, principalmente, elemento constituído na relação e no uso por sujeitos, habitado e vivido, é tema para Michel de Certeau que sintetiza neste exemplo simples suas ideias: “[...] a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (1998, p. 202). O mesmo faz Bachelard, quando aborda as dimensões sociopsicológicas e fenomenológicas para tratar do conceito da poética do espaço – e posteriormente retomado por Foucault:

A obra – imensa – de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades; um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos, devaneios, de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas [...] (1984, p. 413)

Certeau, Bachelard e Foucault criticam a ideia do espaço como objeto isolado de estudo, adicionando as dimensões sociais e perceptivas à análise de suas construções.

O mesmo fazem os contemporâneos Cecilia Almeida Salles, quando introduz a teoria sobre as redes de criação, Vincent Colapietro, quando situa os sujeitos na semiose, Edgar Morin, com a sua filosofia do conhecimento, e Georges Didi-Huberman, nos estudos sobre a história da arte. Embora não se refiram diretamente à produção de imagens fotográficas, todas essas teorias trazem um dado geral e importante: *o sujeito que age, transforma, codifica e*

recodifica a natureza. Diante da complexidade inapreensível das dinâmicas naturais e culturais, o sujeito reelabora as grandezas, o mundo e todas as coisas nele inscritas.

Ao transpormos essa discussão para o âmbito da fotografia, torna-se importante introduzirmos uma outra abordagem de tempo, espaço e, conseqüentemente, de realidade: caem as verdades e grandezas absolutas enquanto entram em cena aquelas orientada por/para sujeitos e suas capacidades perceptivas.

Alguns pensadores da produção fotográfica iniciaram essa discussão. Boris Kossoy introduz a ideia de espaço dual – que compreende aquele da realidade fotografada e o da cena inscrita na foto – e trata de autor e observador em suas análises, conforme assinala a pesquisadora Anuschka Reichmann Lemos em tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo e orientada por Kossoy:

Para interpretar esses dois espaços, a experiência de dois sujeitos e seus espaços subjetivos em relação a realidades fotográficas: o fotógrafo e o leitor. Os textos de Boris Kossoy buscam a experiência daquele que fotografa e daquele que olha a imagem para uma compreensão mais rica do processo fotográfico como um todo. (LEMOS, 2014, p. 16)

Ronaldo Entler, no artigo *A fotografia e as representações do tempo*³⁴, nos fala sobre os diferentes tempos inscritos na imagem. Cláudia Linhares, em tese de doutorado defendida em 2010 com orientação de Maria Cristina Franco Ferraz e Mauricio Lissovsky, traz importante reflexão sobre as relações espaço-temporais na fotografia, colocando em contato termos como *presença* e *instante* – estes seriam como fissuras que atravessam estratos da duração e a ela inerentes:

[...] o problema de uma temporalidade própria à fotografia tem sido pouco investigado. Mesmo para Roland Barthes, cujas análises da fotografia enfatizaram o tema do tempo, a temporalidade é tratada a partir de uma instantaneidade pontual, a marca de algo que foi no passado, “o isto foi”. Poucos autores se dedicaram realmente a uma relação entre essa instantaneidade e duração na fotografia. Na realidade, pensar o instante fotográfico como ausência de tempo ou, na melhor das hipóteses, como sua representação especializada, é também supor que ele se apropria de um tempo especializado, exclusivamente constituído de instantes homogêneos e equidistantes. [...] Para se pensar a relação da fotografia com o tempo fora dessa pontualidade é necessário supor o instante como imanente à duração, supor uma presença no presente necessariamente imbricada entre tempos, necessariamente complexa. (2010, p. 23)

³⁴ 2007, s.p. Disponível em <http://www.entler.com.br/textos/foto_tempo.html>. Acesso em 20 de janeiro, 2018.

Adentramos a discussão sobre a representação e ficcionalização – a imagem fotográfica não estaria presa a seu caráter indicial, ou fadada a rerepresentar tempos e espaços aprisionados, retidos pela máquina, estanques, inegociáveis. Ela materializa universos *outros*.

Com essas recentes contribuições sobre os aspectos espaço-temporais da linguagem fotográfica desenvolvidas por Entler, Kossoy e Lissovsky, a ideia do congelamento, do fragmento puro e simples, instantaneamente captado, deu lugar a interpretações que levam em conta a complexidade, a duração, a interpretação – o que me serve de plataforma para a não-linearidade sob a ótica dos processos de criação. Bergson aparece como radical dessas leituras.

A pesquisadora Patrícia Gouvêa faz uma síntese sobre a temporalidade bergsoniana que evoca a não-linearidade cronológica e a função dos sujeitos para as ideias de tempo e duração.

Bergson intuiu, por meio da noção de duração, o que a ciência contemporânea provaria mais tarde: não há fundamento empírico para a concepção do tempo como linha de instantes que vão do passado para o futuro a partir de um percurso no presente. Ao contrário, eles podem ser simultâneos. O tempo cronal é uma invenção e o mundo natural não é unânime, sua análise sempre depende da escala microscópica, clássica ou cosmológica que é privilegiada, o que faz com que, tanto o objeto como também o sujeito do conhecimento passem a ser complexos. A duração, ou separação temporal, passa a ser, nesse contexto, absolutamente dependente do observador. (GOUVÊA, 2011, p. 56).

Ao acatar a perspectiva bergsoniana, entendo que aquilo que vemos na imagem bidimensional e estática é um espaço imanente ao fotográfico, com vínculos “em espera” por diferentes durações daqueles que se deparam com a foto em questão. Utilizo a fala de Deleuze quando ele dialoga com Bergson: “minha própria duração, tal como a vivo na impaciência da espera, por exemplo, serve para revelar outras durações que pulsam em outros ritmos que diferem de natureza com a minha”³⁵ (1999, p. 23).

É curioso notarmos que organização temporal, para Bergson, é uma “invenção” humana e as separações temporais – categorias igualmente abstratas – dependem de um observador.

Portanto, concluo que o instante, conforme o temos delineado por Bergson, Deleuze e Lissovsky, não corresponde ao passado estanque, mas ao encontro de durações distintas no espaço inerente à imagem, o que nos serve, em correspondência, para uma análise que considera a semiótica como fusão de universos semânticos; o encontro entre signos

³⁵ DELEUZE, G. *Bergsonismo* (1999).

produzidos por autor e observador, com todo o potencial interpretante que essas relações carregam. Em outras palavras, *a imagem media o encontro não presencial entre sujeitos produtores de sentido, através de signos materiais e imateriais: os universos semânticos de ambos estão em interação por meio da obra.*

A relação entre tempo, espaço e a imagem fotográfica oferece opções de pesquisa inesgotáveis, é objeto de discussões que adentram fenomenologia e a filosofia. Nesta pesquisa foram selecionadas as perspectivas de Bergson, Deleuze e Guattari, Foucault e suas correlatas, que definem, respectivamente, a cronologia como um sistema de classificações temporais criado, enquanto a *duração* e suas implicações são *transversais*; o espaço percebido como uma dimensão *heterotópica*. Assim, concluo que a obra – fotográfica ou de qualquer outra natureza – tem sua própria duração em espera pelo encontro, seja com o autor ou com observadores; seus espaços são definidos pelo olhar que as observa.

De todo modo, ao evocarmos Bergson e Foucault, introduzimos na relação espaço-temporal o sujeito que observa, o potencial interpretante dos signos e, importante, *tempo e espaço como signos passíveis de manipulação*. Essas associações são de relevância fundamental. Com elas temos mais um elemento, junto à conjunção espaço-temporal, adicionado à presente discussão: os sujeitos.

Transpondo este raciocínio para a produção de Neves – e sua composição visivelmente fragmentada, desenvolvida ao longo de um processo que em nada remete à ideia do instantâneo – temos que *a imagem fotográfica feita por Neves tem, enquanto universo outro, sua própria duração; está à espera do encontro e o seu instante crítico não é o da captura, mas aquele em que se impõe a presença imagética imanente diante de quem a contempla.*

Tempos e espaços fotográficos são distinguíveis – e são muitos os teóricos que se aprofundam nas discussões sobre cada um deles – entretanto, do ponto de vista dos processos de criação, eles se apresentam entrelaçados, inseparáveis entre si e geradores desses universos *outros*, aqueles das imagens e dos desdobramentos mentais; da *presença imagética*.

2.4. GENEALOGIA TEÓRICA

Aproximação de Bergson, Benjamin e Didi-Huberman

Nas obras de Neves temos a temporalidade apresentada em duas dimensões: quando as camadas de produção são reveladas na materialidade, estamos diante da cronologia de produção, o que nos remete às diferentes etapas e possibilidades cronais para o processo fotográfico; e no tempo histórico-social, aquele dos conflitos que o autor, enquanto ser historicizado e historicamente constituído, manifesta.

Temos, portanto, juntas, as dimensões metafísica e política do tempo, representadas respectivamente por Bergson e Deleuze, Benjamin e Didi-Huberman. Os tempos do mundo e do homem: duas perspectivas temporais que, articuladas, atuam como gatilhos de memórias – individuais e coletivas – e que se revelam na materialidade da produção de Neves. Por isso os conceitos de duração e transversalidade apareceram lado a lado.

Faz-se necessária, diante dessa escolha, explicar a aproximação entre Bergson e Benjamin e, conseqüentemente, Didi-Huberman. Para isso, é preciso recorrer à genealogia.

Embora Didi-Huberman tenha ascendência no pensamento benjaminiano para configurar a história da arte constelar e, ainda que Benjamin tenha feito uma análise crítica à duração bergsoniana no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*³⁶ (1989), contrapondo-a ao modelo de literário de Proust, convém assinalarmos o vínculo conceitual que os une: a não-linearidade.

Enquanto a duração está para o homem tal qual para os eventos geológicos e toda a matéria orgânica e inorgânica, a memória e a *Erfahrung* benjaminianas, tal como formuladas a exemplo de *Em Busca do Tempo Perdido* (PROUST, 1927), estão necessariamente vinculadas à perspectiva humana diante do mundo e seus fenômenos.

A duração de todas as coisas, em sua multiplicidade, é como o presente: inapreensível em completude. Pois a temporalidade se revela para uma árvore centenária, para as placas tectônicas, para o homem em estado contemplativo e para o colibri em ordens que podemos dizer como distintas, embora não nos seja possível, de fato, classifica-las em uma só escala de grandezas. Adicionemos a essa constatação a perspectiva política, uma prerrogativa humana

³⁶ “*Matière et Memoire* define o caráter da experiência na *durée* (duração) de tal maneira que o leitor se sente obrigado a concluir que apenas o escritor seria o sujeito adequado de tal experiência. E, de fato, foi também um escritor quem colocou à prova a teoria da experiência de Bergson. Pode-se considerar a obra de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, como a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais” (BENJAMIN, 1989, p. 105).

que nos coloca em contato com as memórias individuais e coletivas, expressando-nos sobre aquilo que entendemos acerca do passado, eventualmente modificando-o. Temos leituras distintas, porém compatíveis à concepção de uma temporalidade variável, fluída.

O próprio esforço argumentativo que Benjamin realizou sobre a obra de Bergson, ora em revisão crítica, ora em endosso, é importante indício de certa compatibilidade entre as ideias de ambos. Sugiro, então, que neste corte diagonal que une passado e presente em um eixo transversal esteja posicionada a atitude humana diante daquilo que Bergson atribui à duração metafísica.

Ao aproximar as visões sobre a temporalidade de Bergson e Benjamin – e, conseqüentemente, as de Proust, Heidegger, Deleuze e Didi-Huberman – as assumo como distintas, porém correlatas, convergentes ao vértice da não-linearidade e, desta forma, à variação perceptiva quando submetidas ao humano.

Assim como aconteceu com a obra de Bergson, Benjamin manteve pontos de afinidade e também de fricção em relação a Heidegger – como lembrou Hannah Arendt no perfil sobre Benjamin publicado em 1968 pela revista *The New Yorker*, que acompanhava o lançamento da coletânea *Illuminations*, compêndio de ensaios benjaminianos publicados pela primeira vez em inglês e editados por Arendt.

Contemporâneos entre si, Benjamin e Heidegger se dedicaram a novas maneiras de entender a história e a arte e, para isso, partiram de uma perspectiva não-linear do tempo: “A temporalização não significa uma ‘sucessão’ dos êxtases. O futuro não é posterior ao ter-sido, nem este anterior ao presente. A temporalidade se temporaliza como porvir atualizante do vigor do ter-sido” (HEIDEGGER, 1998, p. 366).

Heidegger, por sua vez, encontra amparo em contribuições prévias de Bergson – como assinala Emmanuel Levinas:

A teoria da duração. A destruição da primazia do tempo cronal; a ideia de que o tempo da física é meramente derivado. Sem essa afirmação, ontológica e não apenas psicológica, da duração em detrimento ao tempo linear e homogêneo, Heidegger não poderia formular o conceito da temporalidade finita do Dasein, apesar das diferenças que evidentemente separam os conceitos bergsonianos e heideggerianos de tempo. O crédito vai a Bergson por libertar a filosofia do modelo científico de tempo” (*apud* MASSEY, Heath, 2015, p. 2)

Ainda, além da relação com Heidegger, encontramos em Benjamin e em Bergson uma importante congruência: a crítica à metafísica kantiana – herdada por Didi-Huberman. Por razões distintas, é verdade, mas com um fundo comum: o estabelecimento, por Kant, de um

modelo metafísico baseado em referenciais que desprezam a natureza fluida das coisas, dos seres e do tempo. Sobre isso nos diz Stephen Crocker em *Bergson and the Metaphysics of Media*:

*Both Bergson and Benjamin aim to develop a critique of the fragmentary atomization of modernity. [...] Both Benjamin and Bergson reject the effort to privilege either continuous or fragmentary time instead explore the insights opened up by experiences of temporal interruption and breakdown*³⁷(2013, p. 86 e 87)

Para Benjamin: “a ‘experiência’ kantiana, neste respeito, no que tange à representação ingênua de uma recepção de percepções, é metafísica ou mitologia, e, em especial, uma metafísica ou mitologia modernas infecundas [...]” (BENJAMIN, 1982b, p. 11). Para Bergson, “[...] Kant não tem dificuldade em mostrar que nossa ciência é totalmente relativa e nossa metafísica totalmente artificial” (BERGSON, 1984, p. 36); ou ainda:

Como seria mais instrutiva uma metafísica verdadeiramente intuitiva que seguisse todas as ondulações do real! [...]. Não começaria por definir ou descrever a unidade sistemática do mundo: quem sabe se o mundo é efetivamente uno? Somente a experiência poderá dizê-lo, e a unidade, se ela existe, aparecerá ao termo da pesquisa como resultado; impossível coloca-la no início como um princípio (BERGSON, 2006, p. 28).

Sobre o problema da intuição como método para Bergson e a sua utilização para uma abordagem metafísica diferenciada, Deleuze versa:

O fato é que Bergson contava com o método da intuição para estabelecer a filosofia como disciplina absolutamente ‘precisa’, tão precisa em seu domínio quanto à ciência no seu, tão prolongável e transmissível quanto à própria ciência. Do ponto de vista do conhecimento, as próprias relações entre Duração, Memória e Impulso vital permaneceriam indeterminadas sem o fio metódico da intuição. (1999, p. 8)

Santaella destaca a genealogia de Didi-Huberman no artigo *A matriz heterotópica na obra de Didi-Huberman*³⁸ e revela uma fala do teórico que reverbera essas congruências com o pensamento bergsoniano que acabo de destacar acima:

³⁷ Em tradução livre: “Tanto Bergson quanto Benjamin visam desenvolver uma crítica da fragmentada atomização da modernidade. [...] Ambos, Benjamin e Bergson, rejeitam o esforço para privilegiar o tempo contínuo ou fragmentário, em vez de explorar o campo aberto por experiências de interrupção temporal e colapso”.

³⁸ Revista Parallaxe, v.4, no 1, 2016.

Se tivesse que falar dos meus modelos, nomearia, por exemplo, Foucault (...), Lacan, que impôs o regresso a Freud; Derrida que regressa a Husserl e Heidegger; Deleuze que relê Spinoza. Eu também entendi que devia reler o que me parecia fundador da história da arte e regresssei ao que foi escrito, na Alemanha e na Áustria, entre o final do século XIX e 1933, isto é, Aloïs Riegl, Schlosser, Wölflin e, evidentemente, Aby Warburg. (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2014)

Ou seja, Bergson, Benjamin e Didi-Huberman possuem um importante ponto de convergência, evidente sobretudo na crítica à metafísica de Kant e na ênfase, cada qual a seu modo, da mutabilidade.

Ainda, se detectamos Deleuze como parte da composição teórica de Didi-Huberman, temos de lembrar a presença de Bergson igualmente, visto que Deleuze ampara-se em Bergson para formulação de seus conceitos de tempo e memória – o que fica evidente não apenas a partir de *Bergsonismo* (publicado pela primeira vez em 1966), como antes dele. “Um grande filósofo é aquele que cria novos conceitos: esses conceitos ultrapassam as dualidades do pensamento ordinário.”: nestas palavras, Deleuze abre seu artigo sobre Bergson para a coletânea *Les philosophes célèbres* (1956), editada por Maurice Merleau-Ponty.

Faço, com segurança, a aproximação entre os autores supracitados, sob o tronco da não-linearidade temporal, o que não despreza, obviamente, as peculiaridades dos conceitos desenvolvidos por eles – e que poderia ser objeto de uma tese fundada na leitura comparada. É evidente que existem distinções e, inclusive, pontos de atrito e discordância, pois são condições para diálogo entre teóricos proeminentes. Há que se considerar, entretanto, aquilo que os une. Tratam-se de ramos distintos de uma mesma árvore fincada no solo de uma então dissonante visão acerca do tempo e do ser no tempo.

Quando escolho a não-linearidade e a transversalidade o faço por uma outra razão, também teórica: assim são as redes de criação. As interações entre o sujeito e todas as suas referências não seguem uma ordem pré-estabelecida, não respeitam etapas ou subordinações hierárquicas; é na não-linearidade que se dispõem os nós das redes e na transversalidade que ocorrem as interações, intersecções e ligações entre eles. Faço, com isso, o exercício da desconstrução de conceitos sedimentados no senso comum sobre os processos de criação, como se fossem atos ordenados cartesianamente: a sucessão de etapas a serviço da realização de uma grande epifania. Além disso, entendo autoria e contemplação como, de acordo com as concepções bergsonianas, momentos em que a duração se revela; ou, em outras palavras, a arte como provocadora do senso de duração, conforme retomarei adiante.

Processos de criação são não-lineares e transversais, ocorrem por percursos tortuosos, falhos e, por vezes, caóticos, e a obra é de natureza durativa. Quando insisto na escolha da

lógica não-linear e transversal estou, portanto, reafirmando o vínculo desta dissertação à teoria das redes de criação de Cecília Salles.

2.5. DURAÇÃO FOTOGRÁFICA

A transversalidade na linguagem

Uma vez estabelecidos tempo e espaço como marcações subjetivas, cabe explorarmos alguns entre os vários tempos fotográficos – aqueles destacados por sujeitos a partir da duração da obra. Entre eles estão o de processamento da imagem, o do aspecto conferido ao suporte, o da cena nele inscrita e aquele percebido por observador. Eustáquio Neves, ao trabalhar com a sobreposição de negativos, necessariamente dilata e fragmenta ambos, o eixo temporal e as dimensões espaciais, de tal modo que espaços e tempos não sejam imediatamente reconhecíveis. Por meio dos tratamentos e intervenções sucessivas na imagem, Neves afasta os referentes em um esforço artístico que se orienta à duração e à fluidez, delegando cada vez mais ao observador o estabelecimento de suas próprias marcações.

Essa relação subversiva do autor com o tempo e espaço fotográficos, trabalho sofisticado que busca a indeterminância, implica em distintos vínculos com aspectos como a instantaneidade e a objetividade fotográficas.

Diante do paradoxo da falta de precisão temporal na produção fotográfica, discuto o conceito de instantaneidade no contexto dos processos de criação e, para isso, farei um breve retrospecto. Nos tempos da calotipia úmida, a cena deveria estar a poucos metros do laboratório; câmeras grandes e pesadas impossibilitavam o registro de cenas que não fossem cuidadosamente pensadas e preparadas; os longos períodos de exposição demandavam retratados imóveis sob o risco de a imagem, depois de dias de processamento, ficar com definição prejudicada, fora de foco.

Em meados do século XX, os fotógrafos já levavam consigo as câmeras portáteis e, graças à mobilidade proporcionada pelo equipamento, foram produzidas séries antológicas de fotojornalistas como os que cobriram a II Guerra Mundial, entre eles o célebre Robert Capa – em registros disponíveis na exposição *A Valise Mexicana* (São Paulo, Caixa Cultural, 2016), percebemos que as imagens demoravam dias, depois de enviadas pelos correspondentes de guerra, até o processamento laboratorial e revelação. Muitas delas permaneceram décadas como fotogramas misteriosos, como imagens inexistentes em termos práticos.

Ou seja, considerando-se a extensa etapa laboratorial, as múltiplas exposições, as edições e os diferentes métodos de processamento da imagem, temos que a instantaneidade fotográfica é relativa, sobre o que Entler escreve:

Dos pontos de vista físico e matemático, instantâneo permanece um conceito discutível: qual seria essa unidade mínima e indivisível do tempo que nos permitiria dizer que, chegando-se a ela, não haveria mais duração? A fotografia fala, porém, ao olho e, no final das contas, é ele quem decide se há ou não a manifestação de uma duração. Perceptivamente, o instantâneo refere-se, portanto, ao fato de que o olho não é efetivamente capaz de perceber o deslocamento do objeto dentro das frações de segundo com as quais a fotografia é capaz de operar. (ENTLER, 2007, s.p.).

Utilizando como balizas os processos de criação, podemos destacar algumas dimensões temporais a partir do que entendemos como a duração fotográfica:

39

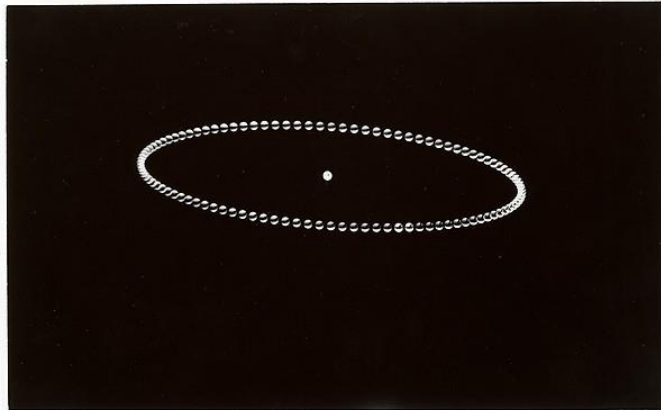


Figura 29 – Berenice Abbott, *Multiple Exposure of a Swinging Ball* (1958)

Fonte: Acervo digital Metropolitan Museum

- Captura, comumente associada à instantaneidade da linguagem fotográfica; o “clique”;
- Processamento da imagem, que inclui o trabalho laboratorial, a edição e eventuais intervenções feitas pelo autor;
- A estética do tempo: aspecto propositalmente conferido ao suporte, que pode remeter ao passado, presente ou futuro;
- História dos procedimentos: desenvolvimento da linguagem diante das modificações tecnológicas e momentos históricos; nele se inscreve a trajetória do autor, suas referências e escolhas;
- Contexto social: desdobra-se em ambos os momentos: a tomada da cena e a observação da imagem. Também contem o contexto no qual está inserido o autor.

³⁹ Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265867>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Na obra de Neves, a articulação dessas diferentes dimensões temporais trabalha para a instalação dos sentidos. Por exemplo: a escolha de métodos fotográficos arcaicos privilegia a existência de uma estética do tempo que difere daquela dominante no contexto atual. *Neves retorna na história dos procedimentos para fazer suas escolhas tecnológicas e técnicas, recorre à estética do tempo para criar o aspecto desejado e o materializa em um extenso trabalho laboratorial que burila as imagens tomadas em diferentes capturas.* Esse ato deliberado coloca o fotógrafo como sujeito semiótico e, nas diversas vezes em que tem encontros críticos com o suporte, leva a cabo uma série de decisões; é produtor de signos investido de postura criadora – e por isso passível de investigação semiótica, conforme sugere Vincent Colapietro em *Peirce e a Abordagem do Self* (2014).

“Eu trabalho muito com a 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 tempo, memória e procedimento, o artista admite usar a experimentação para criar ambiências, visões temporais e espaciais, direcionado por suas lembranças.

Saber da existência da multiplicidade de tempos abrigada na imagem fotográfica de Neves é de importância fundamental para entendermos a abordagem transversal: na combinação do contexto político-social contemporâneo, das técnicas desenvolvidas no século passado, com vistas à experimentação dos limites pouco explorados da linguagem, temos configurada a transversalidade, fator eclipsado quando é feita a associação direta entre fotografia e instantaneidade ou da linguagem às possibilidades tecnológicas.

O instante é visto como a grande entidade fotográfica desde que uma imagem foi fixada em um substrato sem que, para isso, fosse preciso o contorno das formas pela mão humana. A “mágica” do surgimento da noção de volumetria por outro meio que não o desenho se relaciona especificamente à ideia de imediatismo para captura e processamento imagem em comparação com as artes plásticas: fotografar uma pessoa era ato considerado instantâneo quando se tinha como referência o tempo de produção de retratos pintados em telas.

Walter Benjamin, em *Pequena História da Fotografia* (1995), fala da relação entre a instantaneidade e produção industrial evocando Charles Baudelaire:

Nesses dias deploráveis, uma nova indústria surgiu, que muito contribuiu para confirmar a tolice em sua fé...de que a arte é e não pode deixar de ser a

reprodução exata da natureza...Um deus vingador realizou os desejos dessa multidão. Daguerre foi seus Messias...Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso, pois, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir à ciência e às artes” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1995, p. 107)

Reações como a de Baudelaire são compreensíveis quando consideramos o contexto da Revolução Industrial; as linhas de montagem e seu ritmo vertiginoso irrompendo a rotina e ameaçando, de certa maneira que viria a se confirmar, interferir definitivamente no universo da arte. Então, a câmera era vista como dispositivo autônomo, à espera de um “disparo”, o gesto humano reduzido a ato mecanizado e industrializado, para fazer seu trabalho ótico: uma tarefa desencadeada por um *funcionário*, ou “operador de aparelhos”⁴⁰: o fotógrafo.

Assim, a fotografia teria função de registro única e última, uma ferramenta com o dever de submissão às belas artes e às ciências. Termos como “realidade” e “objetividade” aparecem para vincular a imagem fotográfica à *natureza reproduzida no átimo*.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito de nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade. (BAZIN, 1983, p. 121)

Ou seja, ainda no século XIX, a fidelidade da fotografia em relação aos contornos e volumes familiares à visão humana desafiava a percepção por dois motivos: pela *presença* de uma cena, de um espaço povoado que já não existia como tal, de um “real” passado e representado com relação visual direta às formas naturais, e porque esta fora ‘instantaneamente’ capturada.

Com o fotojornalismo, que alçou o ofício documental à categoria artística com nomes como Cartien-Bresson e Robert Capa, o mito em torno do instante mágico se intensificou. Talvez um subterfúgio para elevar o funcionário a autor tenha sido a criação da capacidade de ver algo além do que os olhos comuns enxergam em cenas cotidianas a que todos têm acesso. O fotógrafo seria um ser inspirado e capaz de extrair das situações banais, com apenas um clique (despreza-se o trabalho laboratorial), imagens antológicas. Um ofício mágico que assim

⁴⁰ “Não apenas o gesto mas a própria intenção do fotógrafo são programados” (FLUSSER, 2008, p.28)

foi reforçado por algumas narrativas individuais – talvez seja a mais famosa delas o artigo *O instante decisivo* (1952), de Cartier-Bresson. Embora o autor fale especificamente dos fotogramas como esboços, a questão da obra-prima instantânea e capacidade incomum de gera-la sobressaíram e fizeram a lenda do fotógrafo genial.

O olhar do fotógrafo está constantemente avaliando. Um fotógrafo pode captar a coincidência de linhas simplesmente ao mover a cabeça uma fração de milímetro. Pode modificar a perspectiva com um leve dobrar de joelhos. Ao colocar a câmara próximo ou distante do objeto, o fotógrafo pode desenhar um detalhe ao qual toda a imagem pode ficar subordinada ou ainda que tire quem faz a foto. De qualquer modo, o fotógrafo compõe a foto praticamente na mesma duração de tempo que leva para apertar o disparador, na velocidade de um ato reflexo. [...] O fotógrafo instintivamente fixou um padrão geométrico sem o qual a foto estaria sem forma e sem vida. [...] A composição deve ser uma das preocupações do fotógrafo, mas no ato de fotografar isto só acontece a partir da sua intuição, já que ele está ali para captar o momento fugidivo e todas as relações dos elementos que compõem a cena estão em movimento. Ao aplicar a "Regra dos Terços", o único compasso que o fotógrafo tem são seus próprios olhos. Qualquer análise geométrica, qualquer redução da foto a um esquema, só pode ser feita pela sua própria natureza depois que a foto já foi tirada, revelada e ampliada. E aí, ela só pode ser usada para um exame "post-mortem" da cena.⁴¹ (1952)

Assim descrito, o fotógrafo tem habilidades incomuns à maioria das pessoas e depende de sentidos aguçados para criar em um instante, a fração de segundos que seria, portanto, decisiva e passível de captura graças aos mecanismos da câmera. Se houve um trabalho apurado de edição dos fotogramas, ou se o contraste aplicado fez dramática a atmosfera da cena, pouco importa. O processo é reduzido ao tempo de um átimo. A autoria já aparece, mas mitificada pela ideia de um senso de oportunidade incomum, quase sobre-humano – perspectiva que remete ao papel dos gênios ao longo da história da arte. Dotados de talento absoluto, eles criam sem pesquisar, sem errar, sem ao acaso ceder; são mentes e corpos nascidos para a arte.

É curioso que instantaneidade e o arquétipo do gênio coexistam visto que, antes da fotografia, as obras classificadas como geniais demoravam anos para atingirem o estágio em que eram dadas como concluídas.

Também foi a instantaneidade, conforme visto anteriormente, que relegou a fotografia à pecha de embuste artístico ainda no século XIX. Entendo, então, que *a fase de pesquisa e desenvolvimento do processo de criação fotográfico, aquela privilegiada por Neves, fora*

⁴¹ Disponível em <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

rejeitada em dois momentos históricos, por motivos distintos: primeiro, no século XIX, pela associação à instantaneidade; depois, já século XX, pelo mito do fotógrafo genial.

Quando acato a duração e refuto a existência da criação instantânea, o ato de fotografar – que primeiro instaura a presença do indivíduo-fotógrafo na cena, depois demanda tempo e contato tátil na produção em laboratório para, finalmente, fundir-se ao universo semântico de observadores – apresenta-se como experiência semiótica de encontro e construída em diferentes tempos, uma articulação de linguagem com o potencial poético de condensar no plano bidimensional as memórias e sentidos gerados no encontro de durações; *tempos e espaços longínquos, uma “realidade” a ela internalizada, porém distante de seu próprio registro.*

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem [...]. (DUBOIS, 1994, p. 15)

Na obra de Neves, a perceptível sobreposição de negativos torna impossível a verificação do fato e faz isso de maneira explícita, a partir de elementos visuais como limites pouco claros entre objetos, perspectivas diferentes compondo um mesmo quadro e as consequentes distorções espaciais. *Assim, no desencontro dos contornos familiares aos olhos e à fotografia documental, Neves comunica que em seu território artístico não há maneira de se perceber o ‘real’ como unidade espaço-temporal precisa e irrefutável, em uma problematização sobre a função social da fotografia e seu papel de registro, de documento.*

Assim fez também Oscar Rejlander, quando sobrepôs dezenas de imagens para compor a célebre *Os dois caminhos da vida* (1856). Pintor e fotógrafo, Rejlander trouxe importante contribuição ao debate sobre o estatuto da imagem fotográfica ainda em seus primórdios, ao publicar em 1858 o artigo *Sobre a composição fotográfica*. O escrito foi motivado pela repercussão em torno da obra *Os dois caminhos da vida* e afirma: [Fotografia e pintura] exigem os mesmos procedimentos mentais, o mesmo tratamento artístico e uma elaboração esmerada”⁴².

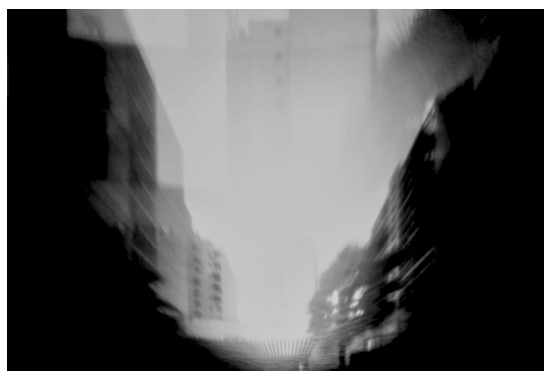
Familiarizado com ambas as linguagens, Rejlander dá pistas sobre a etapa artesanal do trabalho fotográfico e a função do autor na criação de universos *outros*. Nos escritos de Rejlander podemos encontrar na atuação do sujeito um nó da rede que conecta as teorias de

42 Apud Francesca Alinovi. *I padri dell’illusionismo fotografico: Rejlander e Robinson*. In: Francesca Alinovi; Claudio Marra. *La fotografia: illusione o rivelazione?* Bolonha: Il Mulino, 1981, p. 27.

Bergson, Peirce, Foucault, Salles e Colapietro bem como as produções deles e de Neves: a definição das dimensões espaço-temporais, de sua cognoscibilidade, através de sujeitos – autores e observadores – em interação entre si, com a linguagem fotográfica, com a natureza e seu contexto.

Dessa maneira, os componentes espaço-temporais são entendidos tais como manipulados e apreendidos por sujeitos: da escolha da cena a ser captada pelo fotógrafo munido do equipamento-câmera, passando pelo laboratório fotográfico e o trabalho extrafotográfico. Seja na gestualidade, na maneira de se posicionar diante do objeto fotografado, na escolha do ângulo, ou ao realçar o contraste de um determinado elemento enquanto se dedica ao trabalho do laboratório, o fotógrafo é autor, sujeito, e assume uma série de escolhas que instalam o sentido na imagem ao criar uma dimensão espaço-temporal internalizada àquilo que se vê no substrato.

Nas obras abaixo, a estética do tempo é fundamental para a construção e reconhecimento dos espaços. As edificações, janelas e telhados de ruas quaisquer assumem forma pouco ordinária, com cores, sombras, contrastes e volumetria diferentes dos fornecidos pela visão humana. Tempo e movimento configuram o espaço, graças ao emprego de procedimentos que propiciam esse resultado.⁴³



Figuras 30 e 31 – *Vista da janela em Le Gras* (1826-7), Joseph Nicéphore Niépce (à esquerda) e integrante da série *Cidades Sobre Expostas* (2014), Luiz Alberto Guimarães (à direita)

Fontes: site G1 e site do autor, respectivamente

Há quase dois séculos separando a produção das imagens, o que nos leva a refletir sobre o papel semântico que os procedimentos desempenham quando estabelecem suas

⁴³ Disponíveis em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/12/primeira-fotografia-da-historia-e-exposta-na-alemanha.html>> e <<https://www.laguimaraes.com/expostas>>, respectivamente. Acessos em abril, 2018.

próprias relações espaço-temporais – assim, somos remetidos novamente às implicações estéticas e semânticas das escolhas dos métodos de produção transversais.

Afastando-se da perspectiva saudosista ou nostálgica em relação a esses métodos, Eustáquio Neves e nomes como Dirceu Maués, Luiz Alberto Guimarães, Khadija Saye, Dan Estabrook, Jacqueline Roberts e Sally Mann (para acesso a mais obras, vide anexos) os elegem justamente para a subversão dos protocolos processuais, criando imagens que evidenciam a fotografia como linguagem aberta a todo tipo de intervenção e experimentação. É na relação singular com a materialidade da obra que o potencial experimental se desenvolve.

44



Figuras 32 a 34 – Autorretratos de Khadija Saye, série *Dwelling in this space we breathe* (2017)
Fonte: site PetaPixel

O tempo dos procedimentos é, portanto, incompatível com a ideia de sucessão, também em consonância às concepções bergsonianas, fazendo com que um determinado autor seja inseparável de seus predecessores. Quando explica as contribuições de Bergson acerca da cronologia, James Arêas diz:

A duração, segundo Bergson, é aquilo que há de mais íntimo em cada coisa, porque as coisas e os seres não são senão duração. É preciso conceber a coexistência das diferentes durações no mundo, e o mundo, para Bergson, se resume nisso: a coexistência das diferentes durações. (2003, p. 140)

Novamente transpondo as contribuições de Bergson para a discussão sobre os processos de criação, podemos estabelecer a existência de uma *duração dos procedimentos* – *estes não seguem uma lógica evolutiva, mas durativa e à espera do encontro com as escolhas autorais*. Levando a reflexão para a obra de Eustáquio Neves, encontro outra dificuldade: a de

⁴⁴ Disponível em: <<https://petapixel.com/2017/06/17/photographer-khadija-saye-dies-london-grenfell-tower-fire/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

situar o tempo da produção, de apreendê-lo em meio a tantas camadas. O instante fotográfico deixa de ser referência espaço-temporal.

Quando abordo essa multiplicidade de momentos da criação, retorno também à imprecisão das classificações baseadas em escolas, das tentativas de categorizar os processos de criação. Ao colocarmos lado a lado as obras de Eustáquio Neves e Oscar Rejlander; de Joseph Nicéphore Niépce e de Luiz Alberto Guimarães; de Louis Jacques Mandé Daguerre e de Khadija Saye, reconhecendo suas distinções e semelhanças plásticas, adentramos a discussão sobre a história dos procedimentos e a incompatibilidade do tratamento acadêmico que ela recebe quando esse se baseia na linearidade e na evolução.

Autores situados em seus próprios contextos criam seus procedimentos a partir de técnicas desenvolvidas em diferentes momentos históricos. A produção contemporânea que faz uso de métodos fotográficos dominantes no passado, “ultrapassados” pela revolução digital, é, embora distinguível, inseparável do exercício contínuo para teste e experimentação da linguagem – esta, por sua vez, une autores em uma relação transversal, estabelecida pelo fio condutor das técnicas.

2.6. TEMPO E PRODUÇÃO

A transversalidade temporal dos procedimentos

Convém diferenciar procedimentos (SALLES, 2006) de técnicas e tecnologias; embora inseparáveis, estes três termos não são sinônimos. Em suas buscas pessoais, apoiadas em tecnologias disponíveis e técnicas próprias de cada linguagem, os artistas desenvolvem seus procedimentos, ou seja, suas maneiras de fazer.

Procedimentos são criados a partir de técnicas e meios selecionados por autores, ao passo que também são criadores de meios e técnicas; são a demanda por outros modos de criar, que também gera outras tecnologias. É exatamente o que ocorre com a fotografia de Neves: procedimentos, técnicas e tecnologias mutuamente se transformam, em um processo constante de experimentação. A relação simbiótica entre tecnologia e procedimento não implica, porém, que sejam iguais entre si, reitera-se, tampouco separáveis em termos práticos.

A transversalidade, tal como é abordada por esta dissertação, encontra amparo nas *Teses sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin (1940). Nelas, Benjamin encaminha a multiplicidade de presentes possíveis, em detrimento à suposta linearidade progressiva dos fatos – esta, por sua vez, própria da Modernidade Ocidental.

Ainda de acordo com Benjamin, a relação direta entre os progressos técnico e da humanidade seria o cerne dessa narrativa historiográfica. Transporte essa discussão para a linguagem fotográfica, é possível localizar no âmbito da linearidade histórica os embates conceituais que contrapõem técnica e arte; o registro documental e experimentalismo.

A leitura linear dos procedimentos cria dicotomias que embaraçam a relação entre a crítica de processos e as obras. Por isso, diante de uma obra de Neves, encontramos insuperável dificuldade em “acomodar” os conceitos lineares para que essa relação entre técnica e sentido seja compatível ao evolucionismo.

Assim – em retomada ao tópico dos diálogos com a crítica – é fundada a *expansão*: para que a fotografia supere a suposta natureza mecânica e possa tornar-se arte contemporânea; acima disso, ser diferente da fotografia artística moderna e *evoluir*. Esse movimento, por razões já discutidas anteriormente, é entendido como um artifício teórico para encaixar a produção contemporânea na narrativa historiográfica sobre a linguagem, driblando a pecha associada à função social de registro dominante no século XX.

A fotografia como fenômeno tecnológico e perceptivo introduz outros procedimentos à produção artística. Paradoxalmente, por um lado a linguagem recém-criada libertaria as artes plásticas da necessidade de registro, semeando o campo fértil de onde brotaram outras possibilidades de expressão; por outro, ela ganharia a dimensão de ato mecânico, instantâneo e, por isso, desprovido de aura. Arlindo Machado discorre em seu livro *Arte & Mídia* sobre a relação entre tecnologia e procedimentos, deixando evidente a existência de escape criativo que transforma a “coisa” – objeto “dentro dos limites de um referente externo perceptível” (SANTAELLA; NÖTH, 2015, p. 164) – em obra; o funcionário em autor:

Longe de se deixar escravizar pelas normas de trabalho, pelos modos estandardizados de operar e se relacionar com as máquinas; longe ainda de se deixar seduzir pela festa de efeitos e clichês que atualmente domina o entretenimento de massa, o artista digno desse nome busca se apropriar das tecnologias mecânicas, audiovisuais, eletrônicas e digitais, fazendo-as trabalhar em benefício de suas ideias estéticas. [...] a artemídia não está, portanto, na mera apologia ingênua das atuais possibilidades de criação. (MACHADO, 2010, p. 16)

Por um século e meio, vimos a imagem fotográfica assumir o protagonismo do registro em velocidade crescente e proporcionada por adventos tecnológicos. Contudo, é na contemporaneidade das centenas de imagens armazenadas em dispositivos diminutos que cresce o interesse pela exploração experimental dos métodos fotográficos arcaicos – aqueles que demandam contato *tátil* e *demorado* com a imagem; prática em congruência com as

colocações de Machado e as obras de Neves – a apropriação de aparelhos e seus mecanismos a favor das ideias que dão origem a outros modos de criar. *Com a libertação da necessidade de registro, a fotografia arcaica disponibiliza a autores contemporâneos suas já existentes camadas passíveis de exploração, seu processo durativo: tempos, espaços e memórias manipulados por sujeito.*

A câmera já não é vista como um dispositivo autônomo, passa ser ferramenta de um autor que seleciona determinado fragmento e escolhe transformá-lo em *visão* – íntima e individual nos termos da captura; ampla na concepção e nos termos do processo; múltipla quando submetida ao observador. O real transforma-se em *imaginações*, constituídas no *encontro* entre diversos universos dispostos em um eixo temporal fraturado, dilatado, não-linear, *transversal*, conforme coloquei anteriormente. Evoco as palavras de Ansel Admans, fotógrafo famoso por sua rigorosidade técnica, para colocar essa discussão filosófica em termos práticos: “Não fazemos uma foto apenas com uma câmera; ao ato de fotografar trazemos todos os livros que lemos, os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos” (1985).

Diante dos procedimentos desenvolvidos pelos fotógrafos pioneiros, observamos que a produção fotográfica sempre esteve relacionada a visões e imaginações. Narrativas mercadológica e crítica, entretanto, ancoradas em uma suposta mecanicidade dominante e insuperável, fizeram atenuar seu caráter essencialmente artesanal, transgressor e criador.

No breve retrospecto que trouxe neste primeiro capítulo, vemos explícita a relação entre o contexto e os processos de criação: estão imbricados e não determinam evolução e superação; seguem um movimento de duração que acata as possibilidades de ruptura e retorno em iguais proporções, como na trajetória do signo para Peirce. A linguagem é mais importante que o senso comum ou que categorias criadas para sua rotulagem.

Assim, quando o olhar está direcionado aos processos de criação, o evolucionismo falha – o que fica claro quando percebemos a existência de procedimentos contemporâneos que se valem de técnicas e tecnologias arcaicas em concomitância a pesquisas e interlocuções em meio digital, como faz Eustáquio Neves.

A escolha contemporânea por estes métodos não torna Neves mais experimental ou artístico do que foi Niépce ou que os fotógrafos que testam os limites das opções atuais. A tecnologia analógica empregada por Neves não aparece em seus procedimentos tal qual era no século XX; os calótipos de Estabrook não seguem as mesmas diretrizes processuais que fizeram essa tecnologia popular ainda no século XIX. Evidentemente particulares, as obras contemporâneas chamam a atenção de acadêmicos que procuraram respostas que conjuguem a

visão historiográfica e os processos de criação. A partir das explorações apresentadas nesta pesquisa, concluo que ambas são abordagens incompatíveis.

As contradições e paradoxos conceituais surgem com a necessidade de enquadrar em categorias historiográficas os procedimentos experimentais, não-lineares por definição. Aqui faço o esforço para atualização das discussões sobre o estatuto da imagem fotográfica experimental, em sentido oposto a essa categorização e à associação direta a períodos históricos, a movimentos e escolas.

Ao assumirmos duração e transversalidade, é preciso confrontarmos a narrativa historiográfica a partir de uma questão que remonta à origem da fotografia, a relação entre a imagem fotográfica, realidade e instantaneidade. As obras de Neves me convidam a encontrar outros nexos, dessa vez alinhados à perspectiva dos processos de criação, que explorem a substância complexa, o potencial de ficcionalização de um trabalho artesanal, manual e demorado.

2.7. AUTORIA COLETIVA

O laboratório como locus das transversalidades

Reiterando a não-linearidade dos procedimentos, começo a discussão sobre autoria coletiva com exemplo retirado do relato de um cânone do fotojornalismo: Robert Capa. No livro *Ligeiramente Fora de Foco* (2010), ele conta uma anedota, narrando como teria tomado as famigeradas imagens do Dia D, o desembarque das tropas americanas na Normandia, em plena Segunda Guerra Mundial.

Eu não ousava tirar o olho do visor da minha Contax e disparava foto após foto. Parei um minuto...e aí aconteceu. [...] Um novo tipo de medo sacudia meu corpo, retorcia meu rosto. Sete dias depois, fiquei sabendo que as fotos que eu tinha tirado na “Easy Red” eram as melhores da invasão. Mas o animado assistente do laboratório, ao secar os negativos, havia usado calor demais, e as emulsões derreteram e escorreram diante de todos os olhos do escritório de Londres. Do total de 106 fotos apenas oito se salvaram. As legendas debaixo das fotos borradas pelo calor diziam que as mãos de Capa estavam tremendo muito.” (CAPA, 2010, p. 194 e 198)



Figura 35 – O Dia D por Robert Capa, 1944
 Fonte: reprodução do livro *Ligeiramente Fora de Foco*

Não discutirei se os fatos ocorreram conforme narrados, mas convém atentarmos para as pistas sobre os diferentes momentos e locais de produção, sobre o autor como sujeito em relação com o mundo – mediada pela câmera – e, principalmente, à questão da autoria coletiva. O fotógrafo diz ter passado por maus bocados, mas somente entende a gravidade de sua

situação *quando abandona o visor e, então, se emociona* ao se deparar, finalmente, com o horror da guerra que já registrara em inúmeras fotografias. O técnico de laboratório é dito culpado por imprimir nas imagens do Dia D, por um erro de temperatura, o tremor que o próprio Capa narra. E assim, pelas mãos de um outro autor, a *presença sensível do sujeito trêmulo* foi situada na imagem publicada e imortalizada.

Uma das razões que me chamaram a atenção no trabalho de Eustáquio Neves é o tratamento dado pelo autor à etapa laboratorial para imprimir as marcas desse sujeito sensível.

A câmara escura é, para ele, local de criação e assim admitido: “Faço esboços diante do ampliador: marco onde quero que entre a luz, onde fica o foco e o desfoque”. Para cada imagem, uma média de cinco a dez fotogramas são utilizados; às vezes outros tantos.

O trabalho começa com cerca de cinco cópias iniciais – numeradas e com seta de orientação para facilitar o trabalho no ampliador. Durante a exposição do papel fotográfico no ampliador as luzes não se acendem; o fotógrafo cria uma imagem ainda invisível, materializando as cenas vivas em sua imaginação.



Figuras 36 e 37 – Estudos de Eustáquio Neves e a obra que dele resulta – a imaginação, o planejamento e a pesquisa, quando explícitos por meio do recurso do esboço, desmistificam o instante mágico e a dependência do fato.

Fonte: arquivo digital cedido pelo autor

No caso de Eustáquio Neves, parte do acervo de referências utilizadas no laboratório ocupa um espaço físico no ateliê do fotógrafo. Nas amplas gavetas de metal estão 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 relação direta com as técnicas fotográficas: papéis de embrulho de alimentos, embalagens com texturas consideradas interessantes pelo autor e afins.

A escolha de métodos fotográficos considerados primitivos, ultrapassados, reitera-se, é uma importante postura autoral que o permite reunir, em um trabalho artesanal, as imagens pinçadas nesse arquivo físico – enquanto seleciona fotografias feitas por outros fotógrafos, revisita suas memórias e revolve a sua “caixa de acasos”, Neves deliberadamente o faz para o processamento em laboratório. Imagens e textos pesquisados na *internet*, arquivos longínquos, interferências extrafotográficas: todos eles servirão, de alguma forma, para integrar imagens que passaram pelo trabalho laboratorial.

Quando recorre a essa caixa de acasos como recurso de criação, fazendo suas escolhas entre centenas de materiais arquivados, Neves traz para o seu processo a força de signos então

externos à obra e que, em breve, juntar-se-ão a ela. São autores diversos deliberadamente selecionados e recrutados para a produção conjunta.



Figuras 38 e 39 – Referências presentes no arquivo de Neves. As diferentes informações, imagens, texturas, técnicas, autores e materiais se encontram no laboratório
Fonte: fotos feitas pela autora

Essa 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 por si mesmo ou por outra pessoa. Esse algo – fotográfico, no caso de Neves – é nutrido por semioses sobrepostas, interpostas, interconectadas e que saltam aos olhares atentos ao trazerem vestígios processuais, entre eles a estética do tempo e as marcas dessa autoria plural. Sobre essa autoria em rede, Salles escreve:

Pensemos nas interações responsáveis pela geração de novas ideias ou possibilidades de obras. O processo inferencial destaca as relações, como vimos; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza destes vínculos, isto é, do que são feitas as inferências, suas tessituras. De um modo geral, poderíamos observar essas inferências sob o ponto de vista da transformação (ou transformações) que opera(m), na medida em que as interações, como ações recíprocas, modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos (Morin, 2002b, p. 72). Essas modificações nos levam a um novo campo semântico que nos parece ser de grande importância: dar nova forma, ou feição; tornar diferente do que era; mudar, alterar, modificar, transfigurar, converter, metamorfosear. (2006 p. 34)



Figura 40 – A fotografia que serve de base para série *Máscara de Punição* (2000-2001) e algumas das intervenções feitas por Neves a partir da aplicação das máscaras fotográficas.

Fonte: arquivos digitais cedidos pelo autor

As obras de *Máscara de Punição* (2000-2001) foram as primeiras em que Neves utilizou como base para suas intervenções um retrato feito por outra pessoa: o fotógrafo anônimo é o autor da imagem que traz a mãe de Neves na situação corriqueira do registro para uso em documentos pessoais. Por isso, elas são um exemplo emblemático, mas não o único. Mesmo quando retira um excerto de jornal para incorporá-lo à matriz fotográfica, Neves evoca outros autores enquanto dá forma a seus palimpsestos⁴⁵.

Nesse processo de transformação das imagens pré-existentes, a experimentação e o acaso se encontram na câmara escura. Assim, a ideia do fotógrafo errante chega ao laboratório – ambiente no qual a precisão é, em geral, reverenciada. Se por um lado o vagar é aceito na tomada da cena, em conformidade com as atividades dos fotógrafos de rua ou de guerra (aqueles que saem com equipamento em punho, em busca de encontros surpreendentes com as cenas), por outro, o laboratório é geralmente entendido como o momento da exatidão: nos

⁴⁵ A estética dos palimpsestos nas obras de Neves é explorada em profundidade no terceiro capítulo desta dissertação.

tempos, temperaturas e proporções das misturas químicas, com objetivo de ampliar a imagem mais límpida possível, com os grãos visíveis e perfeitamente em foco.

Neves conta que, após uma aula sobre as características dos diferentes tipos de químicos reveladores, chegou a seu laboratório e se viu diante do problema: qual deles utilizar para atingir o resultado pretendido? Em dúvida, misturou os reveladores sem cerimônia ou medidas exatas. O resultado foi levado ao laboratorista que lhe havia dado as orientações – diante da imagem, o exímio conhecedor dos químicos fotográficos pergunta: “que revelador você usou?”. Na subversão dos protocolos, a surpresa se fez.

Quando todas as chances são aceitas como geradoras de possíveis resultados satisfatórios, o erro deixa de existir em sua concepção no senso comum e é acatado como procedimento. Diante do ampliador, Neves não teme errar – e embora utilize a palavra “erro” em suas declarações, não parece incorrer ao estigma que o termo carrega. Longe de ser potencial desperdiçado, o erro é campo aberto de possibilidades e novas formas de interação com os arquivos, com os procedimentos e com as técnicas fotográficas.

Durante entrevista na Universidade de Vermont, em 1982, publicada postumamente como parte da coletânea *Technologies of the Self*, Michel Foucault disse:

O interesse principal da vida e do trabalho é que eles lhe permitem tornar-se diferente do que você era no início. Se, ao começar a escrever um livro, você soubesse o que irá dizer no final, acredita que teria coragem de escrevê-lo? O que vale para a escrita e a relação amorosa vale também para a vida. Só vale a pena na medida em que se ignora como terminará. (1982)⁴⁶.

O valor da incerteza, do indeterminado e das surpresas que se revelam durante o processo seriam, portanto, motrizes da atividade criadora. Clément Chéroux coloca ideia semelhante quando aplica o conceito de *serendipidade* à fotografia, enfatizando o desejo da busca como tão importante quanto o achado:

O mapa dos possíveis está, assim, salpicado de ilhas de *serendipidade*, mas há que se saber reconhece-las. O que transforma o simples acaso em sorte é esta capacidade de ‘buscar algo e, quando se encontrar outra coisa, reconhecer que a descoberta é mais importante do que aquilo que se buscava’” (CHÉROUX, 2009, p. 120).

⁴⁶ Truth, Power, Self. An Interview with Michel Foucault - Oct. 1982. Disponível em: <<http://foucault.info/doc/documents/foucault-technologiesofself-en-html>>. Acesso em 28 de abril, 2018.



Figura 41 – *Étretat* (1937), Man Ray
Fonte: reprodução da autora

Ressalto, entretanto, que não há obra que não esteja diretamente relacionada ao ato deliberado de produzi-la, mesmo quando o acaso é aceito ao longo do processo. A imagem ao lado, fotografada por Man Ray, é descrita por Chéroux (2009, p. 124) como resultado do disparo acidental. Revelá-la, ampliá-la e editá-la, contudo, foram escolhas do autor⁴⁷.

Assim, o experimentalismo de Neves se configura a partir da negociação com o erro e o acaso no ambiente do laboratório – para servir a uma ideia com vagas tendências e com abertura para as descobertas que a busca trazer, transformando acaso e erro em *intencionalidade*, sobre a qual me aprofundarei no terceiro capítulo. Na câmara escura as escolhas autorais são feitas e plasmadas em intenção que se materializa, assim como também acontece com o diálogo entre Neves e os fotógrafos que ele recruta para diálogo nas obras.

⁴⁸Estamos com os dois pés fincados no campo da experimentação. Ao explorarem os limites da linguagem, estende-los e excedê-los, Neves e os demais autores que desenvolvem procedimentos arcaicos na contemporaneidade demonstram que a fotografia é capaz de dialogar com as demais linguagens e com seu próprio passado, utilizando como porta-vozes os artistas – sem que, para isso, precisemos encontrar ou definir um subgênero.

Para justificarmos essa renúncia aos rótulos da produção, basta recorrermos à etimologia do termo que vem do grego *phosgraphein*, “marcar a luz”, “registrar a luz” ou “desenhar na luz”, em tradução livre. A partir de um suporte onde existe uma imagem definida como efeito da luz – seja ela



Figura 42 – *Jardines Fotograficos* (2012 - ...), Fede Ruiz Santesteban. Fotografia revelada em folha. Artista utiliza apenas pigmentos da própria planta, em diálogo com as técnicas de antotopia desenvolvidas desde o início do século XIX. Fonte: site do autor.

⁴⁷ Em *Breve historia del error fotográfico*. Ediciones Ve, México, 2009.

⁴⁸ Disponível em <<http://federuizsantesteban.com>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

produzida com aparelho digital ou analógico, com ou sem câmera, com ou sem ampliador, com ou sem os químicos tradicionalmente empregados – temos uma fotografia.



Figura 43 – Neves mostra os esboços iniciais para o que viria a ser a ferramenta de Oxóssi, retratada em uma das obras da série *Jogos e Costumes* (2014). Fonte: fotografia feita pela autora.

Outro exemplo que condensa essa discussão sobre autoria coletiva e, ainda, sobre a ausência de limites entre as linguagens⁴⁹ é a série *Jogos e Costumes*.

Uma das obras nasce a partir do esboço abaixo, desenho feito por Neves que estiliza o arco e flecha do orixá Oxóssi; depois vira uma escultura em ferro, executada por um serralheiro; essa escultura é transformada em imagem fotográfica que, por fim, é inserida em uma ficha de cadastro que Neves criou a partir do material recolhido na extinta Delegacia de Jogos e Costumes, em viagem à Bahia. Todas as camadas – com suas autorias, suas memórias, seus próprios tempos de produção e linguagens – são articuladas por Neves e

também por ele condensadas no laboratório fotográfico para assumirem dimensão material. A pureza do grão fotográfico dá lugar à proposital valorização da estética do tempo e à aparente sobreposição de negativos e de intervenções. Nesse ponto, já não cabem análises que partem da instantaneidade e a atualização tecnológica como condições à fotografia.

Em todos os encontros entre Neves e outros interlocutores que presenciei, apareceu a pergunta sobre o tipo de equipamento que ele utiliza, qual o modelo da câmera. Neves conta que, ao cogitar comprar uma câmera Leica, conhecida pelo custo alto e desempenho ótico superior, sobretudo em filmes monocromáticos, um amigo lhe disse: “Para quê? Se você vai riscar os negativos todos?”. Assim, Neves desvincula o seu trabalho artesanal à suposta qualidade do equipamento – o potencial artístico da imagem fotográfica está muito além do que câmera, por mais avançada que seja, pode captar. Essa postura encontra consonância na fala de Dirceu Maués:

[...] penso ser bastante irritante o discurso ideológico que busca a definição absoluta da imagem, e que acompanha o desenvolvimento dos dispositivos

⁴⁹ O tratamento aprofundado sobre a hibridização encontra-se no terceiro capítulo deste trabalho.

tecnológicos ligados à produção de vídeo ou foto. Nesse sentido, uma câmera artesanal não é apenas uma ótima ferramenta; usá-la é uma atitude conceitual, na produção de imagens que se colocam em contraponto a esse discurso. Imagens-ruído, com acasos e imperfeições que são muito bem-vindos na construção de uma atmosfera que não precisa ser perfeita ilusão. Imagens que trabalham com outros paradigmas: o tempo não é mais o recorte instantâneo que busca o congelamento, mas sim um tempo em degelo, em que a imagem perde em concretude e volume, e se esvai, feito poeira ao vento, em transparência e fluidez. Interessa-me esse campo de incertezas que as imagens produzidas por câmeras precárias proporcionam como parte de sua linguagem. (MAUÉS, 2009, s.p.)⁵⁰

51



Figura 44 – *Brasília*, da série *Extremo Horizonte* (2014), Dirceu Maués. Fotografia pinhole na bicicleta.
Fonte: Galeria Karla Osório

A fala de Maués é interessante, pois condensa assuntos abordados neste capítulo a partir de Neves e mostra algumas compatibilidades entre os autores: a não-linearidade da linguagem (cronológica e nos processos), a relação entre tecnologia, técnica e procedimento, a duração (nos sentido espaço-temporal e dos procedimentos). Ainda, Maués acrescenta um assunto que será tratado mais à frente: a montagem.

O tecnicismo é outro fator associado à produção fotográfica *a priori*, assim como a instantaneidade. Na sua perseguição pela fidelidade de registro, a linguagem necessitaria de uma constante atualização técnica, adotando os adventos tecnológicos introduzidos pela indústria fotográfica. A partir dessa leitura dominante no senso comum – conveniente aos vendedores de câmeras e equipamentos –, retornamos à ideia de fotografo-funcionário.

Em contato com a perspectiva compartilhada por Neves e Maués, entretanto, fica claro que, *na fotografia de arte contemporânea, as técnicas e tecnologias estão subordinadas aos procedimentos e às escolhas autorias, não o contrário.*

Sugere-se o aprofundamento da discussão sobre este aspecto a partir da seguinte reflexão: utensílios, aparelhos e ferramentas estão presentes de maneira universal na produção artística – David Hockney, com o livro *O Conhecimento Secreto* (2001), aponta evidências

⁵⁰ Disponível em: <<http://videobrasil.org.br/ontour/obras/dirceu-maués/>>. Acesso em 7 de outubro, 2017.

⁵¹ Disponível em <<http://karlaosorio.com/dirceu-maués-4/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

sobre o uso de mecanismos óticos como auxílio para os mestres da pintura Renascentista. Quer dizer que, quatro séculos anos antes do surgimento da fotografia, aparelhos com recursos de projeção – similares àqueles que viriam a ser empregados nas câmeras fotográficas – já eram utilizados para conferir maior realismo às proporções e à iluminação das obras pictóricas.

Embora a câmera fotográfica tenha introduzido mudanças perceptivas consideráveis – algumas já abordadas neste capítulo e outras que serão discutidas ao longo de todo o trabalho – ela é mais um mecanismo a serviço da expressão autoral. Como seres de linguagem que somos, expressamo-nos e desenvolvemos formas de subjetividade no contato mediado com o mundo.

Ou seja, câmera é apenas um entre os tantos meios tecnológicos a serviço do processo de criação, assim como o pincel que toca a tela embebendo suas fibras com pigmentos, o maçarico que funde o bronze, as teclas e cordas do piano, o carbono que risca o papel, a máquina que escreve o documento, o cenário – ou o vazio – do palco. Isso nos faz ver que componentes inorgânicos que alteram a percepção de autores e observadores são uma constante na produção artística.

No livro *A History of pictures* (2016), de David Hockney e Martin Gayford, os autores assinalam que os processos de criação aproximam as pinturas de fotografias na qualidade de imagens – não importando como foram produzidas, elas se valem da mesma natureza imagética. O mesmo faz Aby Warburg, com seu *Atlas Mnemosyne* (1924), ou Didi-Huberman quando cria suas constelações nas palestras e seminários que apresenta, sobre os quais falarei adiante, no segundo capítulo.

Chegamos, então, à ambiguidade do modelo complexo de Morin na relação entre fotografia e artes plásticas: elas são comparáveis no potencial de criar versões e visões, se entrelaçam no contexto histórico que tem consequências para ambas, mas não estão presas a uma linha do tempo que determinaria a “filiação” fotográfica e o seu papel de segunda arte. Não se trata, portanto, de desconsiderar contextos e eliminar as diferenças entre os diversos momentos de produção. Tampouco atribuir classificações onde o que encontramos são características e práticas inerentes aos processos de criação.

Isso posto, concluímos este capítulo afirmando que os conceitos de tempo, espaço e autoria – não-lineares e orientados aos sujeitos – são os principais componentes da linguagem fotográfica, independentemente do uso ao qual ela se destina. A linguagem, por sua vez, é desenvolvida por meio de técnicas, tecnologias e procedimentos articulados por autores em diálogo e interação, membros de uma mesma rede, em continuidade ao longo da história. Há

momentos de retorno e ruptura, contrariando a perspectiva de superação evolutiva, seja ela aplicada aos equipamentos ou ao suposto caráter artístico da produção em questão.

Autores são sujeitos em processo e a ideia de autoria, de subjetividade e da interação entre linguagens são constantes na produção artística em geral, assim como o uso de aparelhos e mecanismos. A partir de agora, vamos discutir a função da memória e dos arquivos na produção fotográfica, suas interconexões, aprofundando-nos nos conceitos de hibridização e sua presença na obra de Eustáquio Neves.

3. CAPÍTULO II – MEMÓRIAS E ARQUIVOS

O sujeito se materializa e busca o encontro

Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha.

Georges Didi-Huberman

3.1. A MEMÓRIA E O PORVIR

Potencial gerador

Neste segundo capítulo, tempo e sujeito transformam-se, juntos, em memória; a memória encontra formas de materialização e se transforma em arquivos. A relação de Neves com suas memórias, seu tempo e seus arquivos torna-se o ponto central da discussão. Abordarei, ainda, como a produção de arquivos está presente na arte contemporânea e como eles colaboram para as formas de subjetivação.

Anteriormente expus que, mais do que simulacros, tempo e espaço nas obras de Neves configuram dimensão própria, com a função de transformar as memórias do autor em presença, o que chamei de universos *outros – heterotópicos e transversais*. No segundo capítulo discutirei a constituição desses universos a partir das memórias e arquivos, bem como o vínculo entre ambos.

A memória é um dos pontos de partida para Neves, segundo o próprio artista afirma. Embora produzir sem recorrer à memória seja impossível – ao passo que todas as referências, gostos e tradições estão imbricados em nosso aparato mental, fazendo com que o processo seja inteiramente perpassado pela memória –, é importante considerar a admissão dessa como matéria-prima.

Perguntei a Neves se, quando disse “trabalhar com a memória”, estava se referindo estritamente às suas próprias ou as de outras pessoas ou, ainda, em um conceito amplo, a memória em geral, ao que me respondeu “sempre as minhas”. É preciso, contudo, pontuar que a memória individual se funde à dos materiais e a das coisas, à ancestralidade e a uma busca de si mesmo no passado, conforme veremos adiante. Ora, assim temos que a memória do autor, igual ao tempo, também assume diferentes dimensões: a dos objetos, das coisas, da linguagem fotográfica, a história social, as tradições, a ancestralidade, todas elas amalgamadas em perspectiva íntima, conforme percebidas por Neves.

Entrelaçadas, essas dimensões mnemônicas também se revelam na materialidade das obras e no percurso do artista. Quando seleciona despojos da mineração para colorir as cópias fotográficas, Neves confia na memória de materiais que contam uma história que o precede e ultrapassa – esta, por sua vez, é impregnada de memórias sociais: a da mineração e de seus impactos ambientais, agentes que moldaram a cultura mineira, transformaram as paisagens e hábitos.

Quando visita o Cais do Valongo com o objetivo de produzir *Cartas ao Mar* e ali não faz uma fotografia sequer, Neves também confia nas alterações e distorções que suas

memórias fatalmente criarão. Voltando ao laboratório, ele rememora o Valongo e materializa a lembrança em versão fotográfica.

Primeiro, li o dossiê elaborado para a candidatura de Valongo a Patrimônio Mundial, composto de várias páginas, para conhecer melhor a história do lugar. Depois fui ao Rio de Janeiro com a intenção de fotografar a região e também fazer um vídeo, mas resolvi apenas conversar com os moradores e comerciantes locais ao longo de uma semana. Ao voltar para Diamantina, onde moro, após digerir toda aquela informação, decidi trabalhar com retratos de amigos que havia feito no passado e até mesmo com um autorretrato, na verdade, uma apropriação de uma foto minha, aos 17 anos, tirada de uma carteira de identidade. Isso porque, a meu ver, a história de Valongo faz parte da história de todos os afrodescendentes do Brasil. A região de Valongo não era apenas uma porta de entrada, mas também um cemitério onde eram jogados em vala comum os corpos dos africanos que chegavam mortos após a longa e insalubre travessia de navio entre a África e o Brasil. Agora acontece a morte da memória do lugar: com a atual revitalização, muitas delas vão ser sepultadas por alguns projetos que são bastante higienistas.⁵²

Estamos, pois, falando sobre o potencial gerador e transformador da memória – mais do que estar presa e encerrada ao passado, ela se lança e projeta, é *porvir*, como explica Didi-Huberman em *Diante do Tempo – História da arte e anacronismo das imagens* (2015).

É interessante essa perspectiva da memória como material cognitivo inacabado, como uma obra da mente humana que tem a chance de se transfigurar em ações, de embasar planos e cenários hipotéticos, de se transformar-se em *vir-a-ser* e de se materializar na arte.

Neste ponto da discussão, estou novamente com Benjamin, junto a Proust e a Bergson, para delimitar alguns conceitos sobre a memória. Benjamin admite a existência de dois tipos de memória: *voluntária*, ou da inteligência, e *involuntária* – lampejos que trazem sensações –, sendo a segunda a mais valiosa em qualidade pois, em retomada a Freud, está associada à experiência, a *Erfahrung*. Leandro Konder nos explica:

[Benjamin] distinguia entre duas modalidades de conhecimento, indicadas por duas palavras diversas em alemão: *Erfahrung* e *Erlebnis*. ‘*Erfahrung*’ é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar, em alemão, é *fahren*); o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas, com o tempo. ‘*Erlebnis*’ é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos. (1999, p. 83)

⁵² Disponível em <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/brazilian-photographer-eustaquio-neves/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Para tratar dessa memória *involuntária*, Benjamin recorre a Proust e à imagem literária que o autor francês descreve longamente ao final do primeiro capítulo de *Em Busca do Tempo Perdido* (1927). Jeanne Marie Gagnebin resume a passagem:

Voltando para casa numa noite fria de inverno, o escritor [protagonista ou herói do romance] aceita a oferta de sua mãe de lhe preparar um chá. Ele é servido com um bolinho seco, tipo nossa broa de milho, cujo nome é ‘*madeleine*’. O primeiro gole de chá, misturado ao sabor desse bolo bastante comum na França, produz uma impressão como que mágica na alma do narrador, há pouco ainda submersa pela melancolia e pela escuridão de uma triste tarde chuvosa. De repente, ele vê luz, sente calor, alegria, um prazer intenso o atravessa cuja causa ele ignora. Percebe, então, depois de um longo esforço de atenção espiritual, que a ‘*madeleine*’ ressuscitou uma lembrança, esquecida no fundo da memória: o sabor do mesmo bolinho misturado ao chá que ele tomava enquanto criança, na casa de veraneio de sua família, aos domingos, quando ia cumprimentar sua tia-avó, a Tante Léonie. (2002, p. 145)

A memória involuntária em Proust é a do encontro com a infância a partir das sensações gustativas do personagem; arrebatadora, surpreendente. E, para Benjamin, pode, a exemplo do que fez Proust, ser provocada através da literatura. Ou seja, a passagem da *madaleine* não é apenas um excerto descritivo, mas um esforço literário de retomada das dinâmicas e tradições pré-capitalistas, com ritmo e cadência literários suspensivos e, por isso, provocadores de memórias involuntárias.

Bergson assinala a memória como resultado de ação, que depende da intencionalidade, quando, em *Matéria e Memória*, afirma: “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999, p. 90).

Temos, portanto, a memória do arrebatamento surpreendente em Benjamin, enquanto que, em Bergson, há o ato deliberado da busca por construir imagens mentais. Em mais uma aproximação entre os autores, entendo que essas ideias sobre a memória não são incompatíveis e explico: é possível que a busca leve a resultados inesperados, que o arrebatamento lampejante de uma memória involuntária surja exatamente quando procuramos, intencionalmente, configurar o passado em imagens. Faço um exemplo seguindo com o mesmo utilizado por Benjamin, a passagem proustiana: quando o personagem aceitou o chá e a *madaleine*, ele o fez pautado em uma busca gustativa que constava em suas memórias, suas preferências relacionadas ao paladar, em uma resposta direta e sensorial aos estímulos do mundo na busca por prazer – ou vivência. E, durante busca banal, foi surpreendido por memórias involuntárias. Isso me faz acreditar que não seja possível dissociarmos os gostos e

buscas dos registros inconscientes que, eventualmente, emergirão na forma dessas memórias lampejantes.

Em outras palavras: na procura sensorial por relações de prazer com o mundo – que, a propósito, podemos destacar como uma das marcas da natureza humana – essas memórias involuntárias provavelmente surgiriam em algum encontro com o bolinho *madaleine*, como um desdobramento inesperado da memória voluntária e imagética de satisfação gustativa.

Essa digressão tem como objetivo assinalar que a busca intencional para produção de imagens – mentais ou materiais – é a única razão pela qual as memórias involuntárias afloram em um encadeamento aparentemente aleatório, mas com motivações passíveis de rastreamento, no sentido de deixar rastros ou *evidências arqueológicas*, para seguirmos na terminologia cara a Benjmain, Warburg e Didi-Huberman. Naturalmente, as *madeleines* que embalam tardes felizes na infância têm alto potencial gerador de sonhos, memórias prazerosas, voluntárias e involuntárias.

O exercício artístico de Neves, assumidamente mnemônico, consiste exatamente em manejar essa matéria-prima idiossincrática, no ato deliberado de criar imagens materiais que sejam gatilhos de memórias voluntárias e involuntárias.

É no laboratório que todas as camadas de memórias pessoais, e também a das coisas, são condensadas em obras que, não por acaso, guardam o aspecto material de arquivos longínquos que resgatam valores em antítese aos tempos de interações velozes: e o que são os arquivos senão chamados a memórias, reminiscências guardadas com a função de iscas para atrair lembranças voluntárias e involuntárias?

Ao novamente aproximarmos essas concepções trazidas pelos teóricos, temos que imagens e memórias – individuais e coletivas – estão imbricadas e são, simultaneamente, geradas e geradoras. Mestre Júlio Santos, refletindo sobre o próprio trabalho, faz uma interessante associação entre a imagem fotográfica e aquilo que nela comove e que por isso é retido, guardado:

A primeira câmera fotográfica que surgiu no mundo foi o a memória. Foi quando o indivíduo conseguiu gravar a sua primeira imagem com emoção [...]. Atualmente, com a popularização da imagem, existem os que guardarão, os que enxergarão, e os que não guardarão nada. Com a filtragem natural do tempo será o próprio indivíduo quem vai decidir o que será ou não será perpetuado. (2012, p. 9).

Dispensando a elaboração acadêmica, Mestre Júlio Santos colocou no local dos procedimentos fotográficos aquilo que nos falam Bergson e Benjamin – a memória contida na imagem atravessa os filtros sensíveis de nossa percepção para ser selecionada e retida ou

descartada. A imagem revela-se, portanto, a 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. (BENJAMIN, 1984, p. 67-68)

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 conforme Benjamin.

Ao manipular os tempos aspectuais e transformar a imagem atual em antiga por meio das intervenções fotográficas, Neves mergulha em um fluxo no qual o passado fotográfico se funde às questões sociais contemporâneas para criar, lentamente, memórias que são dele e, ao mesmo tempo, do observador, dos observadores; coletivas. A memória e seu potencial gerador de experiências relacionam-se diretamente à não-linearidade temporal que abordei no primeiro capítulo desta dissertação e à constituição de um sujeito-comunidade, de que tratarei mais adiante.

A memória dos objetos e dos procedimentos também trabalha nesse sentido: a coisa decrépita, o espaço decadente, as marcas do uso e da intervenção nos substratos configuram mais uma entre as tantas dimensões mnemônicas nas obras de Neves.

Sigamos com as palavras dos teóricos Bergson, Benjamin, Warburg, Didi-Huberman e também do artista Santos em mente. Agora, nos aprofundaremos nessa discussão sobre memória, sonho, cultura e sociedade, em um percurso que nos levará ao vínculo desses elementos com a obra e os arquivos.

3.2. MEMÓRIA E VISÃO

Da interface à imaginação

Em todos os encontros entre Neves e observadores de suas obras que presenciei – e foram inúmeros – o caráter onírico das fotografias tornou-se assunto. “Parece que estou dentro de um sonho seu”, disse a Neves um de seus interlocutores, em encontro realizado em São Paulo, pelo Clube do Analógico, em agosto de 2017. A observação iniciaria extenso debate sobre lirismo, memória e inconsciente que chamou minha atenção, sobretudo pela associação que fora feita entre formas de subjetivação, lembranças e sonhos em uma conversa sobre processos de criação.

Ainda, durante minhas pesquisas, o termo “sonho” aparece constantemente ligado a “imagem” – em Bergson, Benjamin, Freud e em Didi-Huberman. Ainda sobre Proust e a passagem das *madaleines*, Benjamin cita Max Unold para descrever o esforço literário como um “sonhar acordado” do autor.

Ele conseguiu tornar interessantes as histórias de cocheiro. Ele diz: imagine, caro leitor, ontem eu mergulhei um bolinho numa xícara de chá, e então me lembrei que tinha morado no campo, quando criança. Para dizer isso, Proust usa oitenta páginas, e o faz de modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes, e nos identificamos com o próprio narrador desse sonho acordado. (UNOLD *apud* BENJAMIN, 1995, p. 39).

Mais adiante, no terceiro capítulo desta dissertação, tratarei dos procedimentos que conferem aparência onírica às obras de Neves. Antes disso, chamo a atenção para uma questão tão filosófica quanto processual que emerge quando nos deparamos com obras que reúnem características passíveis de exploração tátil e, simultaneamente, comportam elementos que nos transportam aos meandros do sonho: a visualidade e as imagens mentais – nas quais estão fundidos a vista das coisas concretas e o labirinto do inconsciente onde, para Benjamin, habitam as memórias involuntárias antes de emergirem.

Conforme mostrei anteriormente, Neves se apropria de diferentes texturas para imprimir as marcas do tempo aspectual – como as corrosões, as marcas comuns a fotografias antigas, o aspecto degradado –, e revela camadas de produção diversas (a fotografia que foi tomada, revelada, ampliada e levada à máquina de escrever, por exemplo). Mesmo nas cópias digitalizadas, é possível detectarmos essas camadas e suas respectivas texturas. Como essas artimanhas visuais e táteis, presas a um substrato concreto, feito de papel, tinta e prata, remetem ao inconsciente? Em outras palavras, como é possível esse encontro entre interface e inconsciente, mesmo depois de um processo artístico pensado, racionalizado e executado?

Começo a busca por respostas na materialidade do substrato, a interface. Para Josep Català, a visão é capacidade estritamente humana que levou à criação de signos dos mais diversos com o objetivo de gerar no observador imagens mentais – somos, para o autor, a única espécie a fazê-lo, o que nos motivou a criar os símbolos da linguagem e todo tipo de manifestação artística.

Enquanto isso, ainda para Català, os demais animais estariam aprisionados ao mero olhar, espécie de reconhecimento visual em função dos instintos e necessidades do corpo e, portanto, desprovidos de desdobramentos cognitivos complexos. Para ele, a interface é a evidência material que separa as formas humanas e animais de existir e de produzir imagens; a materialização de nossa condição, “Visto que a interface pretende resolver, em sua própria constituição, alguns confrontos contemporâneos entre o saber e a arte, entre o que é científico e o que é senso comum, entre o mundo real e o mundo do pensamento” (CATALÀ, 2005, p. 574).

À parte a lógica antropocêntrica de Català, concordo que seja a visão um detonador da extensa produção intelectual humana e que nossa capacidade cognitiva é geradora de imagens complexas que ultrapassam a finalidade mimética. E aqui destaco a visão como independente de estruturas fisiológicas de reconhecimento da luz e seus efeitos, ao passo que podemos afirmar que a pulsão escópica, bem como desejar e fantasiar – termos aqui empregados conforme Freud – são inerentes à natureza humana e independentes de condições fisiológicas oculares. Conforme Jacques Rancière, “[...] a imagem não é uma exclusividade do visível” (2012, p. 16). Para ver, desejar e imaginar não precisamos necessariamente enxergar, embora o gatilho visual seja um dos mais prolíficos.

Freud, ao defender Scherner – para quem a imaginação tem o mesmo poder gerador assinalado por Cecilia Salles no âmbito dos processos de criação – deixa claro que a produção das imagens mentais não depende dos olhos e de sua resposta fisiológica aos estímulos luminosos:

Independentemente da riqueza dos meios que emprega, a atividade simbolizadora da imaginação permanece como a força central em todos os sonhos.[...] A mente se entretém, no sono, com os estímulos que incidem sobre ela. [...] As células ganglionares também podem ser fantasiosas. (2001, p. 92)

Somos e produzimos signos em uma constante tarefa de gerar desdobramentos cognitivos, de provocar naqueles que nos cercam o surgimento de imagens mentais que ultrapassam aquilo que podemos enxergar com nossa capacidade fisiológica de reconhecer formas, volumes e cores.



Figura 45 – *Union Libre* (poema de Andre Breton; fotografia de Ferdinando de Scianna). Braille sobre fotografia, Leon Ferrari (2004).
Fonte: Pinterest

⁵³Em contraponto a Català, coloco que, embora essa visão extraocular esteja conectada a nossa sofisticação cognitiva, ela não nos priva de fazê-lo em benefício de necessidades do corpo, seus instintos e prazeres diretos ou indiretos – talvez por isso a arte seja descrita como visceral quando em alusão a suas qualidades positivas.

Voltemos às interfaces de Català: elas são, para ele, os mediadores da visão – são elas que, desde os primórdios da escrita até o *smartphone*, carregam essas informações sensoriais com o potencial de gerar imagens mentais. Telas para pintura, mármore, madeira, painéis de LED, papel, partituras, tecidos, pele: a expressão humana busca esses substratos para fixar-se, mesmo que temporariamente, e impactar outrem.

⁵⁴ Agrada-me a ideia de que o tempo passa, mas as interfaces são elementos continuamente presentes na cultura humana como materializadoras de imagens e gatilhos da memória e da imaginação – esses substratos mudam, evoluem e nos trouxeram à velocidade da Revolução Digital, mas a necessidade de marca-los, de criar interlocução, de ver, sentir (seja com a imaginação ou com a ponta dos dedos) e, em última análise, de comunicarmos-nos por essas interfaces, fazendo com que observadores “embarquem” em nossos sonhos, eis uma constante que se prova desde as pinturas rupestres.

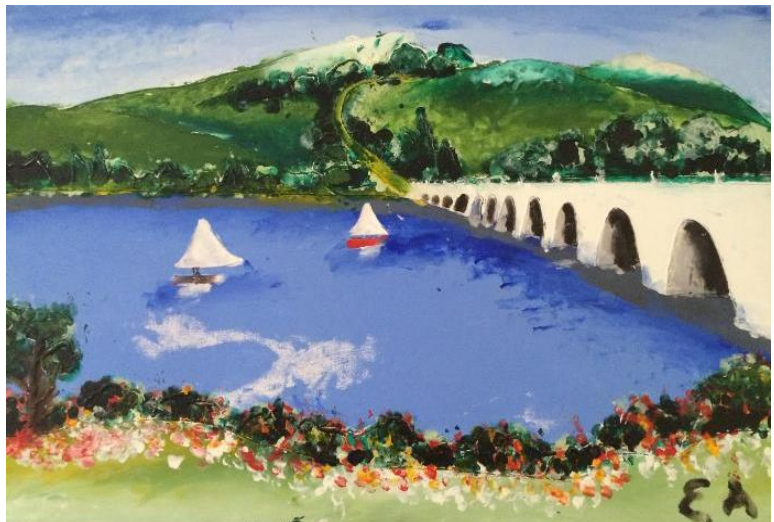


Figura 46 – pintura de Esref Armagan, título e data de publicação desconhecidos

Fonte: blog da Pandora Escola de Arte

O pintor turco Esref Armagan é um caso

⁵³ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/406590672594227848/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

⁵⁴ Disponível em <<http://blog.escolapandora.com.br/esref-armagan-um-pintor-cego/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

emblemático e serve de exemplo para irmos além da visão no sentido fisiológico – como mera resposta aos estímulos luminosos – para tratarmos das relações humanas com as interfaces.

Nascido cego em 1953, Armagan surpreendeu o mundo ao pintar paisagens complexas, com diferentes campos em perspectiva. “Posso ver melhor com meus dedos do que pessoas que enxergam com os olhos”, afirma o artista no documentário *Os Super-Humanos*, exibido em 2009 pelo Discovery Channel.



Figuras 47 e 48 – fotografias feitas por Gerardo Nigenda – *Desnudos* (2007)
Fonte: site do artista

55

Há diversos exemplos de artistas cegos que produzem interfaces fotográficas – destaco aqui Gerardo Nigenda e Evgen Bavčar – este último afirmou em entrevista ao *The Guardian*: “*All the images I create exist beforehand in my mind and are perceived by my third eye, that of the soul*”⁵⁶. É interessante repararmos que as mãos, o toque e o tato são temas recorrentes nas imagens de ambos.

Ou seja, a interface não se restringe à satisfação visual fisiológica, mas atua como aparato mnemônico e imaginativo que gera associações e conexões – quaisquer que sejam os gatilhos pelos quais ela é acessada, pois a “a arte endereça-se ao espírito, não aos olhos. É sob este ângulo que sempre foi considerada pelas sociedades ‘primitivas’, e elas estão com a verdade.” (DUBUFFET, 1967, p. 99) ou “A foto me toca se a retiro do seu blábláblá costumeiro: técnica, realidade, reportagem, arte, etc nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho a consciência afetiva”. (BARTHES, 1984, p. 84).

⁵⁵ Disponível em <<http://www.gerardonigenda.org.mx/es/obr/desnudos>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

⁵⁶ Tradução livre: “Todas as imagens que crio existem primeiro em minha mente e são percebidas pelo meu terceiro olho, aquele da alma”. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/aug/20/the-work-of-blind-photographers-in-pictures>>. Acesso em 20 de janeiro, 2018

57



Figura 49 – fotografia de Evgen Bavčar – sem data e sem título
Fonte: The Guardian

Sobre a imagem e a visualidade – além do reconhecimento luminoso – diante do campo do inconsciente, Didi-Huberman nos diz:

Os quadros evidentemente não são sonhos. É de olhos bem abertos que os vemos, mas talvez seja isso que nos obstrui e nos faz perder alguma coisa. [...] As mais belas estéticas [...] seriam então as estéticas que, para se abrir inteiramente à dimensão do visual, gostariam que fechássemos os olhos diante da imagem. (2013, p. 205 e 206)

Marco Antonio Jorge, ao buscar na teoria freudiana as interações entre fantasias conscientes e inconscientes, descreve:

Ambas as fantasias, conscientes e inconscientes, estão intimamente relacionadas para Freud [...]. Pois os dois registros da atividade fantasística estão presentes no processo do sonho: a fantasia consciente participa do remanejamento do conteúdo manifesto do sonho que constitui a elaboração secundária, ao passo que a fantasia inconsciente se inscreve na origem mesma da formação do sonho⁵⁸. (JORGE, s.p.)

Assim, respondendo à pergunta que inicia esta reflexão: a relação entre o substrato fotográfico e o inconsciente é imanente à própria produção de interfaces que abrigam imagens de arte. Toda a interface artística é dotada dos mesmos vínculos indissociáveis que se apresentam na psique humana entre o inconsciente e o consciente. Freud deixa clara essa

⁵⁷ Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/aug/20/the-work-of-blind-photographers-in-pictures>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

⁵⁸ Disponível em <http://www.iecomplex.com.br/1-html/#_ftn1>. Acesso em 28 de abril, 2018.

dinâmica – que agora associa aos processos de criação nas artes – quando escreve o artigo *Uma Nota sobre o Bloco Mágico*, publicado pela primeira vez em 1924.

O Bloco fornece não apenas uma superfície receptiva, utilizável repetidas vezes, como uma lousa, mas também traços permanentes do que foi escrito como um bloco comum de papel: ele soluciona o problema de combinar as duas funções dividindo-as entre duas partes ou sistemas componentes separados mas inter-relacionados. Essa é exatamente a maneira pela qual, segundo a hipótese que acabo de mencionar, nosso aparelho mental desempenha sua função perceptual. (1925 p. 254 – 255)

A obra artística é “bloco mágico” ao transpor para uma interface esse funcionamento paralelo e dialógico entre consciente e inconsciente. Ela, portanto, traz em si os processos simultâneos de abstração e materialização; idem para a sensação e racionalização, pois, citando Lucia Santaella em *Percepção*: “todo pensamento lógico, toda cognição, entra pela porta da percepção e sai pela porta da ação deliberada” (2012, p. 16).

Mesmo na ciência, podemos encontrar exemplos em que a imaginação é prolífica. Tomemos o caso hipotético de um matemático que se debruça sobre um teorema em vias de conclusão – na iminência da síntese, ele se esforça para racionalizar e materializar toda a abstração exercida no percurso, todas as aplicações imaginadas, as memórias de testes e contraprovas, os casos excepcionais, as aplicações entre as mais gerais e específicas possíveis. Neste exemplo de processo de criação científico, a fantasia é componente da matriz geradora, conforme nos diz Peirce: “O trabalho do poeta ou do romancista é [afinal] não tão completamente diferente daquele exercido pelo cientista” (*apud* COLAPIETRO, 2014, p. 56).

Jorge também assinala que a fantasia freudiana transita entre consciente e inconsciente, embora ambos não coincidam propriamente no aparelho psíquico.

No artigo metapsicológico intitulado *O Inconsciente* (1915), Freud dá uma definição da fantasia que confirma suas concepções precedentes: ela é caracterizada por sua mobilidade e é apresentada como o lugar e o momento de passagem de um registro da atividade psíquica para o outro, sendo irredutível a um único desses registros, consciente ou inconsciente.⁵⁹ (JORGE, s.p.)

Essa mutabilidade/transitoriedade que Freud atribui à fantasia também está em Bergson quando define intuição como “[...] o que atinge o espírito, a duração, a mudança pura. Sendo o espírito seu domínio próprio, ela desejaria ver nas coisas, mesmo materiais, sua participação na espiritualidade”. (BERGSON, 2005a, p. 235),

⁵⁹ Disponível em <http://www.iecomplex.com.br/1-html/#_ftn1>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Lembro que em Bergsonismo, Deleuze aborda a importância da intuição como método:

Do ponto de vista do conhecimento, as próprias relações entre Duração, Memória e Impulso vital permaneceriam indeterminadas sem o fio metódico da intuição. Considerando todos esses aspectos, devemos trazer para o primeiro plano de uma exposição a intuição como método rigoroso ou preciso. (DELEUZE, 1999, p. 8)

Temos, portanto, que a imagem artística enquanto matéria advinda de afetos, de memórias e sonhos é como vapor: tão visível quanto volátil, está em constante modificação, é/está na/em transformação e fruto do imaginado em todo o processo – dos esboços à contemplação. Mas essa transitoriedade não inviabiliza o método, a pesquisa e a racionalização do percurso criativo. Pelo contrário: ela é o método.

Lucia Santaella e Winfried Nöth aprofundam a discussão sobre os paradigmas da imagem baseados em diferentes momentos históricos e seus respectivos meios de produção. Os autores relacionam os procedimentos pré-fotográficos e artesanais à criação imagens espessas e convidativas ao imaginário daqueles que com ela se deparam.



Figura 50 – Outros Navios (2000)
Fonte: reprodução arquivo do autor

[...] um tipo de imagem fundamentalmente ilusionista, na sua pretensão de completude, e inteiramente mítica, na sua suspensão do tempo, de cuja duração a pintura, por exemplo, extrai sua espessura. Além disso, trata-se sempre de uma imagem constitutiva de, quer dizer, produzida por um sujeito individual e proposta para a contemplação, para o fígamento do imaginário do observador, visto que é próprio do eu se projetar nas imagens em que se espelha. (SANTAELLA, NÖTH, 2015, p. 197)

O exemplo utilizado pelos autores é o da pintura *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez de Silva. Como parte da presente reflexão, sugiro que utilizemos uma outra imagem: a que reaparece ao lado, integrante da série *Outros Navios* e produzida por Neves. A obra evidencia como a fotografia contemporânea ancorada em procedimentos demorados, manuais e artesanais pode ser escape do paradigma fotográfico como “registro mimético dos objetos e situações” (Ibid., p. 198) e, exatamente por isso, sempre insuficiente na apreensão do fato.

Neves explora as brechas dessa insuficiência para trabalhar a fusão entre visível e imaginário, entre instante do clique e o durativo da produção manual, entre o gesto humano e os mecanismos da câmara e do laboratório. A imaginação converte-se em método fotográfico.

Assim, somando as contribuições de Freud, Deleuze e Bergson às de Salles e Santaella chego à associação direta dos processos de criação aos meandros do inconsciente e à amplitude da imaginação. *Criar é sonhar; e os processos de criação são, em última análise, a escolha e refinamento da fantasia com vistas à materialização* – eis, talvez, a única “regra” que versa sobre os processos de criação, de qualquer natureza que sejam, conforme Salles salienta em conformidade a Colapietro:

O trabalho da imaginação não está restrito a essa relação com a percepção e a memória, mas perpassa todo o percurso de criação. Está presente também nas experimentações sem documentação (experimentações imaginárias, segundo Colapietro, 1989), ou seja, tentativas de obra feitas somente na imaginação, que não são registradas. (2006, p. 71)

Dirigindo-me novamente à obra de Neves, encontro uma peculiaridade que pode ser observada sobretudo nos processos de criação nas artes, as grandes provocadoras das memórias involuntárias: subvertendo os códigos processuais da fotografia – ou seja, pela experimentação –, o autor transforma cenas oníricas em imagens materiais e vice-versa.

Nesse sentido, a arte é o canal por onde o sonho se materializa e o mundo material ganha aspecto de sonho. Bergson também admite que a arte, especificamente a música, pode ter efeito suspensivo, colocando o observador diante da duração – o que nos faz lembrar do excerto de *Em Busca do Tempo Perdido* (1927) sobre os bolinhos.

Escute a melodia de olhos fechados, pensando apenas nela, não justapondo mais sobre um papel ou sobre um teclado imaginário as notas que concebeis assim uma pela outra, que aceitam então tornar simultâneas e renunciam à sua continuidade de fluidez no tempo para se congelar no espaço: encontrareis individa, indivisível, a melodia ou a porção da melodia que tiveres recolocado na duração pura. Ora, nossa duração interior, encarada do primeiro ao último momento da vida consciente, é alguma coisa como essa melodia. Nossa atenção pode se desviar dela e conseqüentemente de sua indivisibilidade; mas, quando tentamos a separar, é como se passássemos bruscamente uma lâmina através de uma chama: dividimos apenas o espaço ocupado por ela. Quando assistimos a um movimento muito rápido, como o de uma estrela cadente, distinguimos muito nitidamente a linha de fogo, divisível à vontade, da indivisível mobilidade que ela subentende: é esta mobilidade que é pura duração. (BERGSON, 1972, p. 102)

Neste ponto, Freud, Bergson e Benjamin se encontram: é na experiência que as memórias involuntárias se desenvolvem e as artes seriam, portanto, o meio de abrir brechas na vivência para proporcioná-las. Outro exemplo desse movimento que leva o sonho à obra também é trazido por Salles:

Daniel Senise relata, em determinado momento de seus cadernos, um sonho que teve: ‘O avião começou a fazer as manobras de aproximação sobre um mar cheio de pequenos barcos com cabine’. [...] Mais adiante no relato, o sonho transforma o avião em bumerangue: ‘O avião ia fazer um pouso de emergência na água. Já não era mais um avião e sim duas longas asas tipo bumerangue.’ Em inúmeras outras páginas de seus cadernos, encontramos desenhos que fazem referência verbal/visual a bumerangues. Podemos perceber que não há mais o objeto, mas seu rastro ou movimento. (2006, p. 22)

Se o mundo das coisas concretas, vistas, sentidas e nomeadas é, em geral, o substrato das fantasias; as sensações oníricas podem, para Neves e Senise, percorrer o caminho inverso, utilizando a concretude da interface artística para alcançarem a materialidade. *Está neste ponto uma das grandes distinções dos processos artísticos quando comparados aos científicos: a manutenção da atmosfera onírica em percursos racionais – conscientes – de pesquisa e experimentação.*

Didi-Huberman fundamenta a relação entre a imagem e a teoria psicanalítica sob o conceito do *sintoma*: o olhar que independe da visão acontece no sono – este, um “isolamento parceiro que faz talvez a força de nosso olhar” (2013, p. 205) – e se desenvolve com as imagens mentais, virtuais, dos sonhos. O sintoma seria o potencial que as imagens materiais, que vemos enquanto estamos acordados, possuem de evocar reminiscências de nosso inconsciente, levando-nos para além das coisas tal como apresentadas e representadas no campo visual.

[...] na vigília lúcida que nossa relação habitual com o visível supõe, na completude ideal que os dispositivos de representação propõem, alguma coisa – um resto, portanto, uma marca de esquecimento – vem ou volta a trazer mesmo assim sua perturbação noturna, sua potência virtual. Alguma coisa que altera o mundo das formas representadas [...]. Alguma coisa que devemos chamar um sintoma, tanto é verdade que não há sintoma – no sentido freudiano – sem um trabalho de esquecimento. (Ibid., p. 207 e 208)

Concluo que memória e esquecimento trabalham juntos para a dimensão onírica das obras de Neves. Não me refiro a qualquer esquecimento, entretanto, mas de um esquecimento *sintomático*; aquele que possibilita, justamente, a existências de brechas representativas que acomodam reminiscências do sonho alheio.

Quando define experimentação, Salles deixa clara a intenção de busca e pesquisa como balizadores – “a experimentação deixa transparecer a natureza indutiva e investigativa da criação. [...] hipóteses artísticas são levantadas e postas à prova [...]” (2010, p. 80) –

embora existam fatores imponderáveis, como erros e acasos, que podem ser incorporados aos processos.

Temos, portanto, que mesmo quando Neves acata os acasos e erros como partes do processo de criação, ele encontra-se em um constante movimento de busca e pesquisa, concatenando informações, métodos, hipóteses e fantasias sob a égide de seu projeto poético, em uma relação igualmente *sintomática* com o próprio trabalho. Vemos, assim, a abdução peirciana e suas implicações práticas – percepção e dimensão sensível trabalhando na formulação de hipóteses que, por sua vez, são transpostas à experimentação, como método de trabalho. A busca e o apagamento; a memória e a descaracterização; a fantasia e a concretude; a lembrança e o esquecimento são, por meio da pesquisa, colocados em procedimentos como a corrosão, a rasura, o rasgo.

A partir de agora, aplicarei essa discussão inicial ao contexto específico redes de criação, com foco na produção de Neves, pontuando como a imaginação e a memória se materializam nos arquivos.

3.3. ARQUIVOS

Memória e percepção se materializam

O termo arquivo é dotado de um certo potencial para o fascínio. Na atualidade em que materiais de processo são expostos ao público, os documentos de criação passam a sensação de acesso ao percurso do artista e satisfazem a porção voyeurística daqueles que se interessam por detalhes não relevados sobre obras e autoria. Nos arquivos existe algo de bastidores, a aura do secreto, aquilo que era importante demais para ser esquecido, porém não veio ao público. Perder-se entre anotações e detalhes sobre um determinado contexto de produção é, de fato, prazer cada vez mais difundido não apenas entre os estudiosos da história da arte, quanto para entusiastas.

Mas, do ponto de vista dos processos de criação, arquivos assumem uma definição ampla e com diferentes implicações. Eles são índices do que ocorreu no percurso criativo e, além disso, funcionam como chamamentos ativos e perenes às memórias e imaginações de autores e observadores.

Ou seja, determinado esboço que serve diretamente ao projeto de uma obra específica atuará na baliza não apenas naquele momento da produção, como também na trajetória vindoura e, portanto, tem impacto sobre todo o projeto poético em questão – atuam na obra

em toda a sua duração. Arquivos são, portanto, transversais. Salles aborda a continuidade, a simultaneidade e as interferências autorais como rupturas quando define o “tempo de criação”:

A discussão do tempo de criação é sempre plural: há a coexistência de diferentes tempos. A criação como processo implica em continuidade, sem demarcações de origens e fins precisos. O tempo contínuo da investigação enfrenta diferentes ritmos de trabalho, e envolve esperas do artista pelo tempo da obra, assim como esperas da obra pelo tempo das avaliações do artista. O tempo da maturação leva, muitas vezes, à simultaneidade de diferentes obras. O tempo da hesitação e da dúvida leva a idas e vindas, fluxos e pausas. A continuidade confronta-se também com rupturas, como nas intervenções do acaso e os bloqueios de criação. Há, também, os instantes sensíveis da continuidade, associados às descobertas. O processo de criação, que está inserido em seu tempo histórico e em suas redes culturais, não pode ser desvinculado do tempo de autocriação do artista. (SALLES, 2010, p. 130)

A partir de Bergson e Salles, entendo que o arquivo, assim como a cronologia, é uma demarcação que perpassa todos esses eixos durativos. O momento arquivado é também decidido e decisório; aquele que, durante todo o processo já transcorrido – com esperas, rupturas e bloqueios –, o artista escolhe reter, lembrar, revisitar, *rememorar*.

Na materialidade do arquivo estão, portanto, condensados os tempos, as memórias, as percepções e as transformações de cada um desses, constituindo uma ordem ética e estética que conduz o artista por sua rede, ao 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. (Ibid., p. 46)

Isso posto, o *arquivo morto* não existe enquanto haja um projeto poético em andamento, uma vez que os documentos de criação estão entrelaçados às escolhas passadas e futuras, mesmo quando essas sejam de ruptura. 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

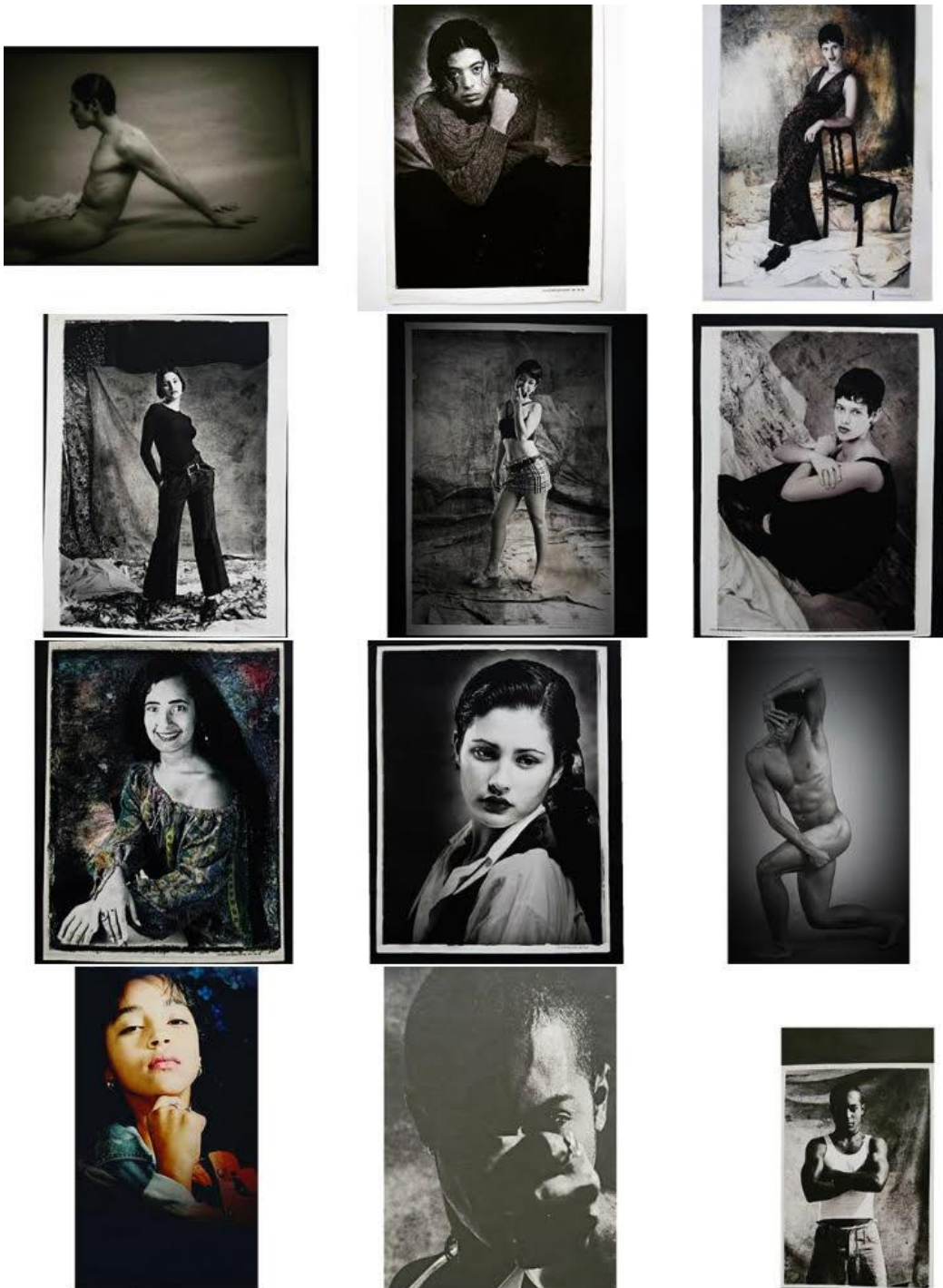
setembro ficou difícil entrar com material químico em vários países, inclusive no Brasil, aproveitei para emulsionar uma boa quantidade de papel durante uma viagem à Holanda, em 2008. Esse papel, obviamente, sofreu a ação dos anos, ganhou manchas, o que acabou reforçando a ideia documental do ensaio.⁶⁰

Além de guardar materiais e referências diversos com o propósito de incorporá-los às fotografias em construção, conforme mostrei anteriormente ao revelar o espaço físico ocupado por sua “caixa de acasos”, ele revisita com certa frequência suas séries fotográficas que não foram publicadas.

Ambas as posturas reafirmam que a função geradora da memória se estende aos arquivos. Quando uma determinada textura lhe agrada, Neves não hesita em coloca-la em seu arquivo físico. Ali, o pedaço de embrulho de presente, o recorte de jornal ou as imagens de infância permanecerão imbuídas do porvir. Em um dado momento de agregação, cada uma delas pode ser recrutada para compor o mosaico mnemônico de uma obra.

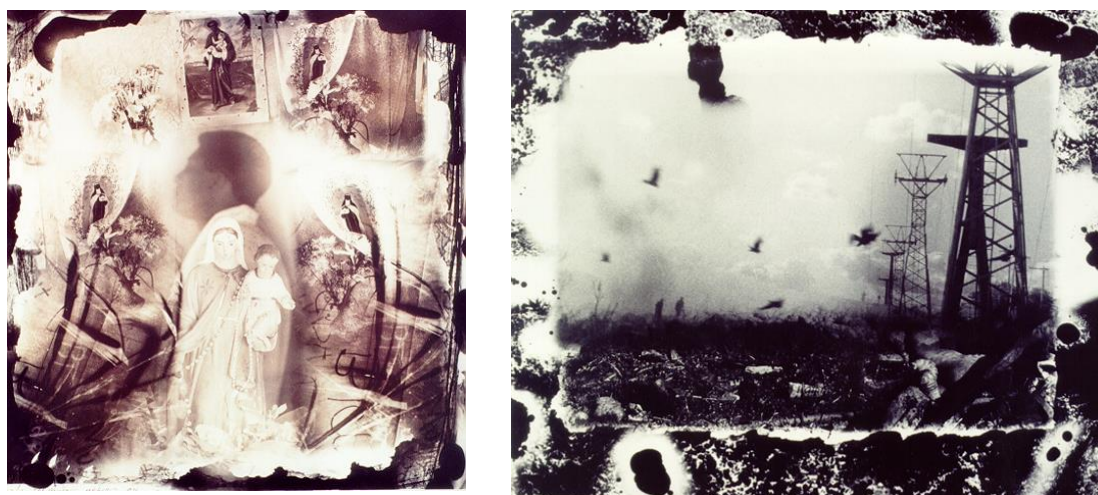
Recentemente, em janeiro de 2018, Neves publicou em sua conta pessoal na rede social Instagram uma série de retratos sob o mesmo tema: *Recusadas*. As imagens, segundo ele, foram reprovadas por agências de modelos. “São trabalhos de 1994. Na época as agências achavam esse trabalho fora do padrão, ou seja, não seguia a tendência das fotos ‘limpinhas’, *clean* como eles diziam”, explica o artista.

⁶⁰ Disponível em <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/brazilian-photographer-eustaquio-neves/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.



Figuras 51 a 62 – *Recusadas* (1994). Arquivos publicados em 2018
 Fonte: conta pessoal do autor na rede social Instagram

⁶¹Esses arquivos recentemente publicados pelo autor dizem muito sobre a função do documento de criação para os estudos de processos. A partir deles percebemos que, mesmo em trabalhos comerciais, Neves já experimentava a sobreposição de camadas nos fundos que produzia para os retratos. Também aparecem toques de cor em fotografias em preto-e-branco, denotando o tratamento laboratorial da imagem para coloração.



Figuras 63 e 64 – Obras integrantes de *Arturos* (1994) e *Caos Urbano* (1992)

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Podemos ver, ainda, os enquadramentos com elementos que formam ‘caixas’ – as mesmas que, mais tarde, voltariam a ser trabalhadas em séries como *Arturos* e *Caos Urbano*. Notamos que algumas das tendências exploratórias que Neves desenvolveria mais tarde já se mostram nesses trabalhos da década de 1990, como índices das relações entre o artista, o retrato, a fotografia, os retratados e, além disso, como a *materialidade de suas tendências, percursos e gostos*.

Para Cecilia Salles, os arquivos evidenciam a forma como o autor percebe a própria produção, seu contexto e revelam o potencial transformador da percepção artística – percepção aqui empregada sob a perspectiva pierciana. Salles coloca, precisamente, os arquivos em contato com a memória:

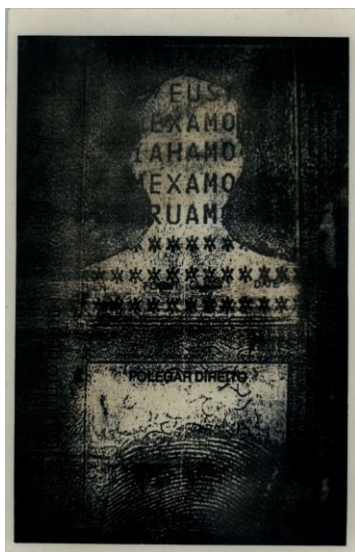
O filtro perceptivo processa o mundo em nome da criação; em uma coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que o atrai. Há renitências de seu olhar que refletem o modo de um determinado artista se apropriar do mundo. As percepções interagem com a experiência passada, portanto, não é

⁶¹ Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

divorciada da memória. As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória. (2010, p. 23)

Em *Febre de Arquivo*, Jacques Derrida também associa os documentos de processo à percepção, quando afirma: “*what is no longer archived in the same way is no longer lived in the same way. Archivable meaning is also and in advance codetermined by the structure that archives.*”⁶² (1995, p. 18). Somando-se as contribuições de Salles e Derrida, temos que o arquivo não é uma etapa prévia à produção, senão seu próprio cerne: estão ali informações que alteram o processo continuamente, apontando alguns rumos, excluindo outros e apresentando novas possibilidades.

⁶³Assim, adicionamos mais uma camada à matriz dos processos de criação: temos a memória, a imaginação, a fantasia, 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 e assim podemos traçar vias de mão dupla entre todos esses componentes, sobre as quais são desenhadas ao longo do processo as trilhas que conduzem o autor pela imensidão transversal das referências disponíveis.



Figuras 65 e 66: Eustáquio Neves, *Boa Aparência* (2014); *1* (2018)
Fontes: Pinterest e conta do autor na rede social Instagram, respectivamente

Vamos a um exemplo. Nas obras acima, ambas de autoria de Neves e com publicações separadas por quatro anos, temos uma tendência evidente: a exploração da silhueta humana tal como essa é apresentada em documentos oficiais de identificação.

⁶² “Aquilo que não é mais arquivado da mesma forma, não é também vivido da mesma forma. O sentido do arquivo é também, e em última análise, definido pela estrutura arquivante”, em tradução livre.

⁶³ Disponível em <<https://www.pinterest.com/pin/474285404503113860/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

O experimento de transformar esses *arquivos* de reconhecimento e catalogação do indivíduo em obras nas quais as feições foram deliberadamente extirpadas demonstra a força dupla do arquivo para Neves: ele não é apenas procedimento, como também se converte em meio, forma e estética da expressão.

Na pesquisa e no arquivo que dela deriva estão, portanto, descobertas cruciais para o estudo dos processos de criação – não pelo biografismo que eventualmente se possa extrair desse material, mas pelo mapeamento de um esquema associativo, de padrões, recorrências e tendências perceptivas que estão muito além das presunções elaboradas a partir da análise de elementos plásticos das obras.

3.4. PERSONA E SELF

Os processos de criação e a elaboração de si



Figura 67 – Eustáquio Neves, *Vênus I* (1993)

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

⁶⁴A relação com o arquivo como materializador de memórias é crucial para a produção de Neves e, portanto, um ponto a ser explorado na discussão sobre o estatuto das imagens por ele criadas. Subamos um degrau na escalada associativa que venho desenvolvendo desde a discussão sobre tempo e espaço: quando entendemos o arquivo como a materialidade da percepção e das transformações relativas a ela estamos, inevitavelmente, diante das formas de subjetivação. Ao selecionar e arquivar essas alterações perceptivas, o artista – ele mesmo sujeito historicizado e em processo – define os contornos de seu projeto e, em consequência, de si mesmo como ser de linguagem e comunicativo.

Dessa forma, as obras e seus documentos de criação apontam para formas de subjetivação do fotógrafo; são o próprio processo de construção do *self* (COLAPIETRO, 2014) revelado aos olhos do observador: constituem-se um diário visual do *sujeito fotográfico*. Assim como “a escrita de si” para Foucault, as imagens trazem “ [...] elemento do treino de si, [...] para

⁶⁴ Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>>. Acesso em abril, 2018.

utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: um operador da transformação da verdade em ethos.” (FOUCAULT, 1992, p. 134).

“Todo artista sabe, ainda, que é no gesto artístico, e somente nele, que o homem se encontra a si mesmo. [...] Não há nada de sacral nisto: pois descobrir-se a si mesmo no gesto é ter descoberto o fundo da existência, sua absurdidade”. (FLUSSER, 2014, p. 40). Fotografias, portanto, podem não ser apenas índices de situações vividas por autor, retratado e/ou observador, mas universos autônomos e múltiplos, povoados por personagens fictícios e por incontáveis memórias que podem suscitar – tudo isso em favor de um sujeito que imagina a si mesmo e utiliza os recursos fotográficos para lidar com as circunstâncias de seu contexto, de sua “existência absurda”.

Neste momento da argumentação, entendemos também que real e fictício não se contrapõem: “a ficção não é o oposto da realidade, mas a construção de um senso de realidade”⁶⁵ (RANCIÈRE, 2012). Naquilo que entendemos por narrativa do real, acontecimentos passados e lembrados, incidem os mecanismos próprios da memória humana, a apropriação das reminiscências, como coloca 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 conhece-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)

Isso quer dizer que alteramos os fatos dando-lhes o peso dos sentimentos e do juízo de valor. Completamos lacunas com a ajuda daquilo que fora arquivado, de maneira que o acontecido sirva ao projeto que construímos em benefício de uma determinada *persona*, termo aqui empregado sob a interpretação jungiana, como a face social do indivíduo (JUNG, 1976, p. 126).

Imaginar a si mesmo é constante dos relacionamentos humanos e, por isso, temos outras impossibilidades para atribuir sentido único a qualquer interação interpessoal – a existência dos sentidos pretendido e percebido é tão certa e diversa quanto a própria semiose.

Ao indagar Neves sobre o objetivo desse método que privilegia memórias – as dele, as dos materiais e todos os desdobramentos dessas – o autor me responde: “às vezes nem eu tenho resposta. Passa o tempo e eu entendo por que segui determinado caminho. Em outras

⁶⁵ Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/03/a-escrita-e-invencao-nao-um-processo-de-aplicacao-de-ideias-diz-jacques-ranciere.shtml>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

vezes é uma maneira de lidar com situações de uma forma que eu não soube fazer no passado; situações que, como negro, eu passei e, na hora, não tinha o entendimento que tenho hoje. Hoje, eu discuto essas coisas no meu trabalho. É uma resposta a coisas que passei”.

Vincent Colapietro, em colóquio de título *Realismo Especulativo e Realismo Peirceano*, apresentado em novembro de 2016, na PUC-SP, coloca a razão humana como amálgama constituída por sentimentos, drama, imaginação e pelo conjunto de hábitos que desenvolvemos em comunidade. Neves, quando concatena respostas a situações do passado, elabora a si mesmo, em uma performance contínua e materializada em seus arquivos e obras.

De acordo com 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”. (Ibid., p. 71).

Assim, concluo que as 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*.

Retomando Derrida e Benjamin, os arquivos são para Neves a materialidade da experiência que se forma, lentamente, no processo de criação; servem como mecanismos exploratórios, como chamados à memória, como linguagem poética e, acima de tudo isso, como forma de subjetivação. A maneira como Neves seleciona e reorganiza seus arquivos nas obras é, em última análise, a elaboração de sua própria *persona*.

3.5. A ARTE DA MEMÓRIA

Imaginação e lógica articuladas na imagem

Justamente por adotar uma perspectiva não-linear da história da arte, busco as recorrências que esse tipo de manifestação artística mnemônica possui ao longo dos séculos.

Antes da palavra impressa, das interfaces digitais e *links*, a arte da memória tinha por objetivo fixar exercícios retóricos completos, utilizando âncoras mnemônicas, imagens emblemáticas detonadoras da cadeia de pensamentos que gerariam o discurso. Carlos Alberto Coimbra, em resenha do livro *The art of memory* (1966), de Francis Yates, assinala que a

função da arte da memória, para a autora, é o desencadeamento do discurso oral através da imagem:

A arte da memória foi inventada pelos gregos. [...] Na sua origem, a arte da memória propõe um conjunto de regras para a memorização de ideias ou palavras, constituindo uma técnica de imprimir lugares e imagens na memória, de maneira a fazer com que um orador possa reproduzir longos discursos com precisão [...]. (1989, p. 146)

A associação entre as linguagens verbal e visual e a sugestão lógica carregada por imagens são duas das características que podemos extrair desta simples definição sobre os mapas mnemônicos, ao que Roger Bartra acrescenta:

A arte da memória era um sistema que comunicava o mundo cultural com o microcosmos interior. E não só abria um canal de comunicação: permitia que com os artifícios da cultura se manifestassem as esferas da alma. Essa introdução forçada dos poderes da imaginação em elevadas partes racionais da alma foi um desafio para a escolástica cristã. (BARTRA, 2007, p. 190)

Ou seja, na arte mnemônica encontramos elementos que remetem ao individual e ao coletivo; às memórias individuais e à cultura; à lógica e à abstração, à fantasia e ao concreto; consciente e inconsciente; ao verbal e ao visual – é importante frisar: aqui estão dicotomias encontradas nas obras de Neves que nos levaram ao caminho da exploração da complexidade, da não-linearidade cronológica e espacial, bem como das operações entre consciente e inconsciente nesta dissertação.

Desde os primeiros exemplares de arte da memória conhecidos, as imagens são usadas como gatilhos da imaginação, e assim funcionam tanto para o autor, quanto para o observador. Entretanto, os exemplares da arte da memória portam a seguinte idiosincrasia: *o discurso imaginado e detonado pela imagem possui determinada orientação*. Assim, esses mapas imagéticos demonstram que imaginação e lógica trabalham articuladas, deixando claro que os chamados à fantasia não excluem a existência de direcionamento.

Na década de 1920, Warburg retoma os princípios da arte da memória com seus *Atlas Mnemosyne*, um amplo mapeamento imagético com a finalidade de catalogar a memória ocidental. Embora inacabada, a obra coroa os conceitos trabalhados por Warburg em sua produção acadêmica e em sua biblioteca, onde, de acordo com Norval Baitello Júnior:

Os saberes esquecidos ou arcaicos tinham sempre a atenção especial de Aby Warburg e de seu bibliotecário Fritz Saxl, ambos arqueólogos de temas e imagens que migravam entre diferentes culturas. De tempos em tempos, os

livros também se mudavam para outras estantes, em busca de outros vizinhos e de novos diálogos. Assim, a biblioteca não era fixa em sua organização e não se oferecia como um mapa, talvez mais como um labirinto de surpresas, um lugar para o leitor se perder.⁶⁶ (2017, s.p.)

Um desses conceitos é a “ciência sem nome”: assim descrita por Agamben no ensaio *Aby Warburg e a ciência sem nome*, publicado em 1975, trata-se da perspectiva complexa e multidisciplinar sobre a arte e o conhecimento em geral – que seria mais tarde explorada de diversas maneiras por teóricos como Morin, Salles, Didi-Huberman e Rancière:

Em 1889, enquanto preparava na Universidade de Estrasburgo sua tese sobre 'O Nascimento de Vênus' e sobre a 'Primavera', de Botticelli, deu-se conta de que qualquer tentativa de compreender a mente de um pintor do Renascimento seria inútil se o problema fosse abordado só do ponto de vista formal, e durante toda a vida manteve sua honesta repugnância pela história da arte estetizante e pela consideração puramente formal da imagem (AGAMBEN, 2009)⁶⁷

Outro conceito warburgiano materializado em *Atlas Mnémossyne* é o da “sobrevivência” (*Nachleben*) das imagens – a perspectiva diacrônica e a organização constelar que trazem “figuras e gestos, conteúdos e expressões, carregando emoções e afetos primitivos que pudessem irromper na continuidade histórica ao manifestar simultaneamente algo original, novo, e a retomada e repetição do passado”⁶⁸ (SCHØLLHAMMER, 2012). Juntos, esses dois conceitos refutam o historicismo, servem a uma visão não-linear da história da arte e dialogam com Freud, Deleuze, Foucault, Heidegger e Bergson.

A essência do ensinamento e do método de Warburg [...] identifica-se na recusa do método estilístico-formal que domina a história de arte no final do século XIX e no deslocamento do ponto central da investigação: da história dos estilos e da avaliação estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte, tal como eles resultam do estudo das fontes literárias e do exame da tradição cultural. (AGAMBEN, 2006, p. 107)

Warburg esteve atento aos gatilhos psicológicos que as imagens acionam e à inserção desse mecanismo detonador no aparato cultural – o que nos transporta muito além de estilos,

⁶⁶ Artigo publicado pelo jornal Folha de S. Paulo, em 9 de maio de 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/05/1882484-a-ciencia-sem-nome-de-aby-warburg.shtml>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

⁶⁷ Disponível em <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/a-ciencia-sem-nome-por-giorgio-agamben-1.1261598>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

⁶⁸ Disponível em < <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-sobrevivencia-de-aby-warburg-464279.html>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

escolas e características plásticas, avançando sobre o campo da complexidade e do que hoje conhecemos como redes de criação (SALLES, 2006).

António Guerreiro explicita como a concepção warburgiana de imagem, memória, tempo, cultura e história foram transpostas para o pensamento de Didi-Huberman⁶⁹:

O ponto de partida de Didi-Huberman é este: na medida em que, para Warburg, as imagens produzem um regime de significação que faz apelo aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, sobrevivem e deslocam-se (historicamente e geograficamente), elas reclamam que se alarguem os modelos canónicos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua «sobrevivência» para além do espaço cultural europeu e ocidental. Estamos perante uma concepção rememorativa da história, em que as imagens, na sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado, criam, no movimento de «sobrevivência» e de diferimento que lhes é próprio, circulações e intrincações de tempos, intervalos e falhas no contínuo da história. (s.p.)

No encadeamento aparentemente aleatório de imagens de quadros, fotografias e páginas de livros, Warburg sugere, com seu *Atlas Mnemosyne* um exercício similar à pesquisa dos processos de criação: o de encontrar recorrências nas formas de expressão, sem que, para isso, seja taxativo quanto aos significados de cada uma das obras, nem estrito na associação entre os contextos de produção, procedimentos e sentidos.

Existe algo na produção artística que transcende as recorrências plásticas encontradas com frequência em um determinado momento, que ultrapassa a narrativa histórica como sucessão de momentos e suas respectivas características e manifestações. A atenção está nas conexões, na coincidência entre gestos, procedimentos, linguagens, *ethos*.

⁶⁹ Disponível em <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/image.htm>>. Acesso em 28 de abril, 2018.



Figura 68 – Reprodução de *Atlas Mnemosyne* (1924), painel 48.
 Fonte: Warburg Institute

⁷⁰ Disponível em <http://www.enigma.it/eOS/index.php?id_articolo=3034>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Este mesmo jogo – repito, diante das contribuições de Salles podemos identificar como estudo de processos de criação – foi utilizado por Didi-Huberman em sua fala na abertura da exposição *Levantes*, realizada no Sesc Pinheiros, em novembro de 2017. Aqui reproduzo o trecho inicial que relaciona este tópico de discussão ao anterior, sobre os sonhos.

Há uma ligação fundamental entre o sonho e a existência – foi o que nos disse Dr. Ludwig Binswanger, em 1930, em ensaio escrito um ano após a morte de Aby Warburg, que era seu paciente. Se existe essa ligação fundamental há também a insuficiência de guardar os sonhos apenas para a noite e, no dia seguinte, esquecê-los. O ideal seria despertar nossos sonhos. (DIDI-HUBERMAN, 2017, s.p.)



Figura 69 – *A Liberdade Guiando o Povo* (1830) Eugène Delacroix
Fonte: acervo digital, Museu do Louvre



Figura 70 – Federica Montseny, autor desconhecido, 1936
Fonte: Pinterest

Assim, com um chamado ao despertar do sonho, Didi-Huberman começou uma apresentação sobre arte, memória e cultura. O teórico trouxe diversas obras nas quais é possível identificarmos o que ele chama de “sinais de sublevação” – gestos e posturas corporais que denotam rebeldia; os rastros e evidências recorrentes ao longo dos séculos em obras pictóricas, cinematográficas e fotográficas. Entre elas estavam uma fotografia feita durante o discurso de Federica Montseny em plena Guerra Civil Espanhola, e a célebre *A Liberdade Guiando o Povo* (1830) de Eugène Delacroix. Didi-Huberman abordou a questão da memória social traduzida em movimentos e, estes, transportados para a arte, na forma de registros iconográficos com publicações separadas por décadas, até séculos. Fico à vontade em afirmar que Didi-Huberman apresentou uma pequena sessão da grande tarefa a que se propôs

Warburg com *Atlas Mnemosyne* ou, ainda, o que sugeriu Flusser (1994) com as investigações sobre o gesto⁷¹.

⁷¹ Em tradução livre do espanhol: “O aspecto pouco satisfatório das ciências humanas está no acesso ao fenômeno do gesto. Ele é considerado apenas como um fenômeno e como uma interpretação codificada. E, ainda admitindo o caráter interpretativo do gesto [...], cedem à tendência de reduzi-lo a explicações causais (ao que chama “natureza”). E o fazem para ter o direito de se autodenominarem “ciência”. Mas é isso, justamente, o que

No prólogo de *Revoluções* (2009), Michael Löwy explica por que decidiu revisitar momentos históricos decisivos por meio de imagens fotográficas: “elas (as fotografias) captam o que nenhum texto escrito pode transmitir: certos rostos, certos gestos, certas situações, certos movimentos” (p. 13). É curioso notarmos o interesse desses autores em destacar o corpo como signo gestado e manifesto no lugar cultural.

Ou seja, a historiografia, tal como estruturada em torno da linearidade, descarta signos que unem eventos, lugares e manifestações separados no eixo cronológico convencional. Estes, contudo, podem ser aproximados por imagens e revelar o seu fator *presentificante*, *sobrevivente*, *sintomático*. A sucessão de fatos e a delimitação espacial dão lugar a uma substância que confere a noção de afinidade.

A fotos[...] colocam a História no presente, restituindo-lhe a espessura, a contingência, a imprevisibilidade. [...] uma das tarefas do historiador, se deseja compreender uma época, é precisamente imaginar o presente dela, fazer o inventário de suas possibilidades, escapar da ilusão da retrospectiva” (AUGÉ *apud* LOWY, p. 14)

Löwy conclui a apresentação de seu livro com a seguinte fala:

As fotos de revoluções [...] possuem assim uma poderosa carga utópica. Revelam ao olhar atento do observador uma qualidade mágica, ou profética, que as torna sempre atuais, sempre subversivas. Elas nos falam ao mesmo tempo do passado e de um futuro possível (Ibid., p. 19).

Temos, portanto, que o poder das imagens reside nos fatos que determinam o contexto de produção, mas também os extrapola, colocando-nos diante de características, emoções e posturas essencialmente humanas. “Cada imagem é bem mais rica que tudo aquilo que lhes posso dizer com minhas palavras e com minhas ideias” (2013, p. 34), afirma Didi-Huberman em *Que Emoção! Que Emoção?*, e continua “imagens são como cristais que concentram muitas coisas, em particular esses gestos muito antigos, essas expressões coletivas das emoções que atravessam a história” (Ibid.).

A maneira de termos acesso a essas recorrências é o estudo não-linear da história de arte, libertando-nos dos formalismos e da historicidade compartimentalizada e cronal; ultrapassarmos a descrição evolucionista que analisa a forma em detrimento de seus aspectos imateriais. É necessário abdicarmos da noção de superação evolutiva da arte em favor da

impede as ditas disciplinas (psicologia, sociologia, economia, as diversas especialidades históricas, a linguística, de elaborar uma teoria de interpretação do gesto”. (1994, p. 9)

perspectiva contínua; renunciarmos à ordem das categorias e escolas em favor da complexidade da rede; acatarmos o contexto como um dos constituintes da matriz imagética e não como único fator determinante.

Em defesa dessa perspectiva transversal, é natural eu apresente exemplos da arte da memória na contemporaneidade, e por isso destaco o artista Gerhard Richter que empreende um esforço arquivístico similar ao de Warburg – não apenas em título – com a sua própria versão de *Atlas*.

Desde a década de 1960, Richter reúne imagens entre fotografias, recortes e esboços produzidos por ele próprio e por terceiros. A coleta ainda está em curso e conta com a colaboração de anônimos que enviam material para o artista – esses autores parceiros são atualmente recrutados, entre outras plataformas, por meios digitais.

Richter, então, cataloga as milhares de imagens e, eventualmente, leva parte de seu arquivo a exposições como a ocorrida recentemente na Galeria de Queensland (de 14 de outubro de 2017 a 4 de fevereiro de 2018), Austrália. Sobre o que o levou a esse trabalho, Richter afirma: “*My motivation was more a matter of wanting to create order – to keep track of things. All those boxes full of photographs and sketches weigh you down, because they have something unfinished, incomplete, about them*”⁷² (2009, p. 350).

Benjamin Buchloh, estudioso da obra de Richter, destaca uma outra provável razão advinda das memórias pessoais do autor: na ebulição das publicações impressas e coloridas da década de 50, Richter vivia na Alemanha Oriental.

*Having escaped from a country where advertising of any kind had been prohibited, where fashion photography (let alone soft- or hardcore pornography) was outlawed, and where images soliciting the desire for tourism would have been banned from the photographic public sphere of the Communist state, Richter could now, for the first time, endlessly pursue these images in abundance.*⁷³ (1999, p. 40)

Ao tomarmos as falas de Richter e de Buchloh combinadas, podemos inferir que o esforço arquivístico de *Atlas* se dá para o preenchimento de lacunas da memória individual do

⁷² Em tradução livre: “Minha motivação era mais uma questão de tentar criar ordem - para acompanhar as coisas. Todas aquelas caixas cheias de fotografias e esboços são um peso, um fardo, porque eles trazem consigo algo inacabado, incompleto”.

⁷³ Em tradução livre: “Tendo escapado de um país onde a propaganda de qualquer tipo era proibida, onde a fotografia de moda (quanto mais pornografia – leve ou pesada) era proibida, e onde imagens que criassem o desejo pelo turismo haviam sido banidas da esfera pública fotográfica do estado comunista, Richter poderia agora, pela primeira vez, perseguir infinitamente essas imagens em abundância”. Benjamin HD Buchloh, ‘Atlas: The anomic archive’, (1999).

autor. Os arquivos evidenciam aquilo que não está propriamente nas imagens, mas na ausência delas durante a juventude de Richter.

Aquilo que falta em um passado longínquo motiva a busca pelo extenso acervo, catalogação e ordenação, ainda em construção. Richter estaria, portanto, construindo no presente, por meio de imagens produzidas por autores e em momentos os mais diversos, uma memória faltante no passado – uma ausência com causas no contexto cultural em que ele está envolvido. Trata-se de exercício de construção do passado; do retorno e reparação pela imagem.

74



Figura 71 – reprodução de *Atlas*, Gerhard Richter, painel *Landscapes* (321), (1970 / 2017)

Fonte: site da Queensland Arte Gallery

Na lembrança proustiana, se abre, realmente, uma dimensão de infinito que ultrapassa a limitação da memória individual. Ela faz coincidir uma sensação perdida do passado com a evidência do presente, operando uma fusão entre um tempo e outro. [...] Proust e Benjamin participaram, realmente, da mesma convicção de que *o passado comporta elementos inacabados; e, além disso, que aguardam uma vida posterior, e que somos nós os encarregados de fazê-los reviver.* (GAGNEBIN, 1982, p. 70-71, grifos meus).

O mesmo faz Neves quando utiliza materiais e imagens recolhidos e captados em distintos momentos para reelaborar o próprio passado, respondendo a questões íntimas com

⁷⁴ Disponível em <<https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

obras que também se relacionam com o contexto cultural. As imagens associadas assumem a forma de uma constelação que, por sua vez, é transportada ao substrato fotográfico e condensada em um complexo mapa mnemônico – há o direcionamento, mas também existem diversas brechas para a imaginação: esses dois elementos conjugados servem à elaboração de composições imagéticas mentais e também constelares.

A principal característica que posso destacar sobre a arte da memória é justamente a de abarcar o direcionamento da busca autoral – baliza para elementos plurais: lembranças, imagens mentais, percepções, eixos temporais e imaginações – enquanto lida com um campo semântico aberto às interações individuais daqueles que com ela se deparam. Não estamos, portanto, falando de um exercício autoral de abstração absoluta, de biografismo simples ou de descrição histórica, mas da fusão entre instâncias mnemônicas: autor, observador e contexto cultural *se encontram*; um encontro mediado por interfaces.

A sobrevivência warburgiana nos coloca, mais uma vez, diante do paradoxo do contexto de produção: determinado, mas não-determinante. Ou seja, a substância mnemônica permanece, insiste, se presentifica, mesmo quando o entorno e suas circunstâncias já são outros.

Teríamos uma insuperável incompatibilidade que esvaziaria o sentido da imagem se a obra não fosse imbuída desse elã gerador, entretanto, “descobrimos que as imagens transmitem, e ao mesmo tempo transformam, os gestos emotivos mais imemoriais” (2016, p.35).

Esse elã é simultaneamente de transformação e de resgate – “O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo (RANCIÈRE, 2009, p.36) – e assim o é porque criar é sonhar, imaginar, lembrar. Não fossem feitas de memórias e fantasias, as obras de Neves – e de tantos outros fotógrafos – seriam datadas tanto quanto um teorema que não resistira à aplicação ao longo dos anos e foi descartado.

Ainda de acordo com Didi-Huberman, o sintoma denuncia o idealismo da perspectiva linear sobre história da arte panofskiana e nos diz sobre “o movimento anadiômico do visual no visível e da presença na representação. [...] E o que ele diz não se traduz, mas se interpreta, e se interpreta sem fim” (2013, p. 212 e 213). Essa fala antecipa aquilo de que tratarei no terceiro e último capítulo desta dissertação: quando posta em interface, a arte busca essa série de encontros sem fim e, portanto, quer ser interpretada, dar-se a ver de novo e de novo.

Após a discussão que desenvolvi até este ponto, posso reafirmar a imagem de Neves como universo autônomo, porém nunca desgarrado dos contextos de produção e publicação. Um universo provocativo, gestado na/para a experiência, constituído na fusão de aparatos

cognitivos e mnemônicos, lógicos e sensíveis, individuais e coletivos, aberto a significados gerados por memórias do observador e imbuído de um direcionamento temático proposto pelo autor que reelabora o seu passado. Assim é a obra de Neves que identifico como um exemplar da arte mnemônica desenvolvida nos séculos XX e XXI.

3.6. SUJEITO-COMUNIDADE

O autor como memória social

Posto que já trouxe à discussão o *sujeito fotográfico* que Neves transforma em *presença* em suas obras, é importante delimitar – assim como fizemos com a memória – qual o conceito de sujeito utilizado nesta dissertação.

O sujeito aqui trazido é aquele moldado pelos hábitos que o precedem, expressão de gestos imemoriais, resultado da cultura e, simultaneamente, intervenção na cultura⁷⁵. Esse indivíduo ambíguo, híbrido e complexo em nada se aproxima à subjetividade ideal, pura – e, por isso, tão inatingível quanto a realidade ou o presente. Evoco Santaella:

Nunca coincidimos com o Outro, assim como nunca coincidimos conosco mesmos, pois a autoconsciência implica um distanciamento e nossa experiência continuamente se refaz no tempo. [...] estamos essencialmente abertos tanto ao nosso próprio passado quanto aos outros. Existimos com os outros e nossa experiência enreda-se nos outros. (2012, p. 35)

O sujeito enredado ao outro é o sujeito em rede (SALLES, 2006), imerso na coletividade, nas próprias memórias (que são também as dos outros) e imaginações. O sujeito é o que percebe e é percebido, interagindo e transformando aquilo que entendemos como tempo, espaço e o outro.

Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo; do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. (FOUCAULT, 2009, p. 411)

Seria ingênuo, após falar da não-linearidade nos âmbitos da memória, tempo e espaço, considerar uno e isolado o sujeito que percebe esses elementos. O corpo biológico e psíquico tem fronteiras permeáveis, elásticas, raízes que o alimentam do – e o colocam,

⁷⁵ “Os indivíduos não são todos, e nem sempre, mesmo nas condições culturais mais fechadas, máquinas triviais obedecendo impecavelmente à ordem social e às injunções culturais” (MORIN, 2011, p.26)

fincam no – lugar coletivo. “Peirce nos livrou da crença de que o sujeito é algo isolado, envolto numa aura de autonomia, senhor de pensamentos sob seu perfeito controle” (SANTAELLA, 2012, p. 116). Sem começo e sem fim, esse corpo guarnecido de intelecto age e transforma, enquanto é, ele mesmo, objeto – no sentido gramatical – e transformado.

Mesmo quando acessamos as teorias da individuação de Jung, Simondon e Bergson temos, embutidas na autoconsciência, instâncias que nos relacionam ao contexto no qual estamos inseridos, em situação de troca, de reação e absorção ao outro, ao percebido, interpretado⁷⁶ e imaginado.

“a consciência não é constituinte, tampouco é um puro ser-para-si. Ela é perceptiva, um ser-no-mundo [...]” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 471 – *apud* Santaella, 2012, p. 34). Ou seja, entendemo-nos e tornamo-nos autoconscientes enquanto percebemos o mundo, em interação – sensível e cognitiva – com o outro e com os fenômenos em geral, conforme Peirce desenvolve nos conceitos da primeiridade, secundidade e terceiridade⁷⁷.

As dinâmicas perceptivas e cognitivas são, também, dialógicas e interpretativas: são semiose. “Para Peirce, há uma continuidade essencial entre elocução e interpretação, entre o processo no qual o signo é gerado, por qualquer que seja a fonte, e a atividade pela qual um interpretante é apreendido como tal” (COLAPIETRO, 2014, p. 56).

A fala de Colapietro sobre Peirce coloca a semiose como processo: ou seja, a semiose isolada é inapreensível. Por esse processo entendamos, então, semioses sucessivas, simultâneas e detonadoras umas das outras.

Crio um exemplo utilizando-me de uma imagem banal, porém eficiente, que me ocorre quando penso nos processos não-lineares: o experimento com ratoeiras e bolinhas de pingue-pongue⁷⁸.

Em uma sala dispõem-se dezenas de ratoeiras, todas elas com bolinhas de pingue-pongue sobre as alças que as acionam. As ratoeiras estão armadas, mas em repouso, até que uma bolinha é jogada para dentro desse sistema que é puro movimento potencial, perturbando

⁷⁶ “Nada podemos saber sobre o percepto, a não ser pelo testemunho do julgamento da percepção, exceto o fato de que sentimos o golpe do percepto, sua reação contra nós. [...] No momento em que fixamos nossa mente sobre o percepto e pensamos a respeito de seu menor detalhe, é o julgamento de percepção que nos diz o que nós assim percebemos. Por essa e por outras razões, proponho considerar o percepto, tal como ele é imediatamente interpretado no juízo perceptivo, sob o nome de *percipuum*” (*apud* SANTAELLA, 2012, p. 118)

⁷⁷ Parece, então, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser incluída com um instante de tempo, consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo, de alguma outra coisa; terceira, consciência sintética, ligação com o tempo, sentido de aprendizagem, pensamento (CP, 1.377, *apud* Ibri, 1992, p. 14)

⁷⁸ O experimento foi realizado para propósitos publicitários pela marca Pepsi, em 2014 – vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=v7YQT6BCuAE&feature=youtu.be>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

o frágil equilíbrio que amparava o repouso e dando início a uma reação em cadeia que entendo como processual.

Os gatilhos estão ali, todos a postos para o acionamento, até que a mais sutil das perturbações desencadeia uma reação massiva, quase explosiva, e também caótica, que conecta todas as ratoeiras, mesmo as mais distantes entre si. Os intervalos variam e as relações causais não são rastreáveis – qual bolinha acionou determinada ratoeira em que momento? Impossível identificarmos. Temos nesse exemplo simples ilustrado o processo da semiose como inferencial e baseado no sinequismo, na continuidade em progressão infinita.

Com o conceito de constelação, já abordado anteriormente, Benjamin também introduz uma imagem – as estrelas interligadas em diferentes planos e tempos – que muito se assemelha à das redes de criação e na qual identifico a semiose, a progressão sígnica, a não-linearidade e, importante, a interação em relação inferencial. Coloca-nos Benjamin: “Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação” (2002, p. 504).

⁷⁹A academia, sobretudo a atual escola francesa, atenta para as questões do processo, de arquivo e de memórias como cruciais para a discussão sobre o poder da imagem em uma sociedade acostumada com a abundância de estímulos visuais. Didi-Huberman retoma as constelações benjaminianas e o Atlas warburgiano para nos falar sobre as associações entre/internas às imagens, conforme mostrei anteriormente. Rancière também faz importante contribuição ao desvincular a imagem de referentes específicos e sugerir seus desdobramentos mentais, o que também nos remete ao sinequismo sígnico:



Figuras 72 e 73 – Segmentos de vídeo publicitário que recria experimento com ratoeiras e bolinhas de pingue-pongue (2014).

Fonte: plataforma de vídeos Youtube

⁷⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=v7YQT6BCuAE&feature=youtu.be>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez. (RANCIÈRE, 2010, p. 139)

Ao falar da cadeia de imagens, Rancière nos dá uma pista importante para entendermos os processos: a imagem sugere a alteração perceptiva enquanto está, ela mesma, envolvida nessa cadeia que a altera de volta. Esse jogo complexo fica claro quando retomamos o exemplo das ratoeiras e a progressão caótica de acionamentos.

Diferente, para continuar com os experimentos amplamente conhecidos, é o caminho de dominós no qual o desequilíbrio da primeira peça também desencadeia o movimento que afetará todas as outras, mas de maneira ordenada, uma por vez. A “cadeia” de Rancière é, portanto, perfeitamente compatível à rede de Salles, onde os nós, agentes e fluxos estão em interação mútua, contínua e simultânea, abalando a ideia de causalidade, a simples relação causa e efeito.

Vincent Colapietro, quando trata do sujeito como comunidade na Semiótica, também coloca o *self como signo em processo*⁸⁰ (2014), o que nos traz mais uma importante base teórica em favor da abordagem não-linear proposta. Pois bem, quando estudamos uma única ratoeira acionada por uma única bolinha de pingue-pongue, isoladamente, temos uma fração do evento caótico que descrevi acima. O mecanismo e a reação são os mesmos, mas não temos a dimensão do encadeamento que todas as ratoeiras e bolinhas juntas demonstram.

Aqui, nessa imagem simples, temos também a perspectiva do sujeito em rede, ou *self* como signo em processo, imerso em circunstâncias que o fazem responder de determinada maneira dentro de suas possibilidades momentâneas e que o alteram de volta.

Esqueçamos as ratoeiras e bolinhas. Coloquemos nessa mesma dinâmica pessoas dotadas de cognoscibilidade, de autoconsciência, da capacidade de lembrar, de sonhar, de construir suas memórias e de alterar seu passado e temos a composição complexa desse *self*, sujeito-comunidade – aquele que reage aos estímulos gerando signos que, na medida do possível, construam uma face social que lhe apraz, ou a *persona* que é comunicada.

Somos o – e estamos em – fenômeno contínuo de produção de signos, respondendo a estímulos dos mais diversos e reagindo às interações sensoriais e cognitivas que nos acometem, que procuramos ou que sofremos por acaso, pois “O pensamento é um fio de melodia correndo ao longo da sucessão de nossas sensações” (CP, 1878, 5.395).

⁸⁰ “o *self* é, antes de tudo, um signo em processo de desenvolvimento” (Colapietro, 2014, p. 111).

Concluo, portanto, reafirmando que Neves é *self* e sujeito semiótico (COLAPIETRO, 2014), ambíguo, híbrido, resultado e produtor das interações, resultado e produtor de seu contexto, resultado e produtor de relações; complexo e em rede (SALLES, 2006). O agente que altera e é alterado, um produtor de imagens que são, assim como ele, resultados e intervenções na rede.

Estamos diante de outra noção de coletividade – em uma esfera distinta daquela vista no capítulo anterior quando falamos de apropriação de imagens e referências: agora, trato especificamente desse sujeito-comunidade.

Neves é, assim como todos nós, submetido aos vínculos com o ambiente sociopolítico em que vive, com a ancestralidade, com a tradição da linguagem artística que elegeu como forma de expressão, com o contexto de produção, enfim – e nessas palavras estão sintetizados todos e quaisquer fatores que possamos imaginar como parte da matriz geradora do artista, desde o mais gerais aos mais íntimos.

Hannah Arendt, ao falar sobre Isak Dinesen em *Homens em Tempos Sombrios*, nos diz que “A falta de imaginação impede as pessoas de ‘existirem’” (2008, p. 107), em um tratamento filosófico-poético do que aqui chamo de elaboração da *persona* como a face social do *self*. É curioso pensarmos como esses estratos conscientes e inconscientes, as dimensões políticas e oníricas, as diferentes modalidades de respostas aos estímulos – ou, para Benjamin, as vivências e experiências – são combinados nos processos de criação artística e na *escrita de si*.

Quando Benjamin nos diz que as memórias involuntárias emergem, “saltam” em lampejos, vindas do inconsciente, e que Proust as provoca em uma obra que sugere a suspensão do tempo deliberadamente em um momento cultural de reverência à produtividade, temos explícito o entrelaçamento dessas dimensões – o sujeito político é o mesmo que sonha.

Isso nos faz pensar no autor como agente que, por meio de seus percursos, maneja e dosa habilmente a fantasia e a consciência. Ele, portanto, não é mero resultado das circunstâncias.

José Geraldo de Oliveira discorre sobre a memória coletiva como uma rede complexa em ensaio publicado pela revista *Communicare* (volume 16, No 2, 2016), citando, para isso, Roger Bartra.

O *Ad Herennium de ratione dicendi* é o único documento completo e remanescente da Antiguidade grega e latina. Escrito entre 86 e 82 a.C., nele o autor define a memória como um atributo importante para o orador e a distingue entre natural e artificial. A primeira é inserida na alma no nascimento, junto com o pensamento e as outras faculdades. A segunda é fortalecida pelo treinamento técnico de imprimir “lugares” e “imagens” na

memória, o que poderia ser uma “rede exocerebral” ou “circuitos externos de memórias”, de que Roger Bartra, em *Antropología del cérebro* (2007), destaca a “avassaladora complexidade com que essas sustentam a memória coletiva”. (p. 143)

Para Bartra, a consciência de si mesmo, ou a autoconsciência, é estendida e codificada na complexa e imensa rede cultural. Foucault nos diz que na cultura somos moldados, inclusive na capacidade de leitura de contextos, por um sistema anterior ao sujeito. Existe afinidade com Morin, que depura o conceito de *imprinting* cultural, advindo de Konrad Lorenz, ao discutir o sistema de ideias em sua filosofia do conhecimento, e segue por caminho similar, porém, introduzindo a existência de brechas:

Teorias, doutrinas filosofias, ideologias não podem ser julgadas somente como erros ou verdades na tradução que fazem da realidade; não têm de ser concebidas como produtos de uma cultura, de uma classe ou sociedade. São também seres noológicos, alimentando-se de substância mental e cultural [...] (2011, p. 185)

Em comum entre os teóricos, temos que todo sujeito traz consigo as marcas da coletividade, dos grupos aos quais pertence, da sociedade na qual se insere, das técnicas que escolhe. Morin descreve ainda a via de mão dupla entre sujeito e comunidade quando diz que “[...] a sociedade é, sem dúvida, o produto de interações entre indivíduos”⁸¹ e, ainda, “o mundo exterior está no interior de nós num diálogo permanente” (MORIN, 2004, p. 15). Em diversos momentos de sua obra, o pensador francês retorna ao conceito do *imprinting* cultural e aponta, em *A Cabeça Bem Feita*, o vínculo entre normatização cultural e formas de subjetivação:

O que há de mais biológico – o sexo, o nascimento, a morte – é, também o que há de mais impregnado de cultura. Nossas atividades biológicas mais elementares – comer, beber, defecar – estão estreitamente ligadas às normas, proibições, valores, símbolos, mitos, ritos, ou seja, ao que há de mais especificamente cultural; nossas atividades culturais – falar, cantar, dançar, amar, meditar – põem em movimento nossos corpos, nossos órgãos; portanto, o cérebro (MORIN, 2004, p. 40).

Retomando Colapietro, a inteligência humana determina semioses sucessivas e se configura nas relações com o mundo, contrapondo-se à ideia da individualidade estanque e posicionando a teoria peirciana no local das formas de subjetivação.

⁸¹ Morin, E. (1996). A noção de sujeito. Em D. F. Schnitman (Org.), *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, p. 48

Cecilia Salles estabelece vínculos de fundamental importância ao transpor as ideias de Morin e Colapietro para o contexto dos processos de criação com o conceito de redes de criação. A autora assinala que inexistente a produção isolada, a ideia primeira, afirmando que ancestralidade dos processos e a intrincada rede de relações entre artista, interlocutores e contexto é responsável por trazer a coletividade a toda produção.

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. (2006, p. 145)

Para Català, a interface – relembro: qualquer substrato sensorial com funções comunicativas – propicia o encontro entre indivíduo e sociedade através da técnica. Ou seja, na obra temos novamente os estratos individuais e coletivos em *interação*, conforme também nos coloca Salles:

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo. Damos destaque, desse modo, aos aspectos comunicativos da criação artística. (Ibid., p. 32)

As interações que visam à interface artística são, portanto, de natureza comunicativa, cultural e coletiva. Acrescento mais uma camada na construção desse autor enquanto sujeito-comunidade que nos remete novamente ao sinequismo sîgnico. Temos que todo signo tende a gerar outros tantos, em progressão infinita e relação inferencial. *O sujeito-autor, ele mesmo signo e em rede, encontra-se em um processo que o altera e ultrapassa, assim como a imagem para Rancière.*

Salles constrói importante ponte entre autoria e sinequismo quando diz:

Essa abordagem de autoria dialoga, de modo explícito, com o conceito de criação, desenvolvido em nossa discussão, que se sustenta em seu aspecto relacional. Como dissemos, é importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como

um todo. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. (2006, p. 152)



Figura 74 – Eustáquio Neves manuseia parte de seu arquivo físico, localizado no ateliê do artista, em Diamantina, Minas Gerais (2016)

Fonte: fotografia feita pela autora

Dessa forma, a noção de autor enquanto sujeito-comunidade, sobredeterminado, *self* complexo e produtor de signos, encontra amparo nos conceitos de semiose e das redes de criação, uma vez que fixa na materialidade da obra os processos cognitivos e relacionais entre autor, ele próprio em processo, e os signos que apreende em seu contexto, para compor a obra como *gesto inacabado* (SALLES, 2011). Temos configurada a autoria tal

como Salles a descreve:

Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação (SALLES, 2006, p.152).

Concluo, portanto, que obra e autor *são processos* e que a autoria – o fazer do artista – pode ser entendida como elemento condensador de referências vindas de quaisquer componentes da rede. Todos somos, em certa medida, produtos culturais, consequências das circunstâncias nas quais vivemos. Contudo, existem brechas para intervenções e contribuições individuais ao sistema cultural do qual fazemos parte, bem como espaços para reações contrárias ao determinismo.

Nessas brechas Neves atua quando se apropria dos mecanismos burocráticos culturalmente estabelecidos para denunciar opressão, violência e preconceito. As incongruências e paradoxos dessa rede que nos une são revelados no choque entre a memória social e os registros individuais do artista. Esse sujeito semiótico e autoconsciente cria e escolhe o criar como resposta e modo de interação e transformação. Ou seja, determinado o contexto de produção, ao autor é resguardado a formatação da resposta.

A escolha de Neves na reação aos gatilhos de seu contexto de produção é a experimentação, a quebra dos códigos não apenas no ambiente das técnicas, mas também na abordagem das temáticas sociais eleitas como temas por ele. Os testes com químicos fotográficos – a corrosão no negativo, as cores e intervenções plásticas, fotográficas e extra-fotográficas – trabalham para a criação de cenas e personagens investidos de um clamor político que é dado como *direcionamento* dessas criações.

Sabemos isso desde o primeiro contato com os nomes das séries até a sua apresentação, porque vemos mulheres com corpos literalmente objetificados, em escala e em tratamento; personagens confinados no espaço exíguo do transporte público; a diversão das crianças rodeadas por fábricas; o ambiente sombrio irrompido pelo lúdico; os objetos sagrados do candomblé fichados e criminalizados como armas de crimes; o racismo da “boa aparência”. Nada disso é descrito no sentido literal, em uma visualidade óbvia, mas de maneira a conservar a atmosfera onírica. Mesmo quando a figura humana não está presente, a tensão estabelecida na relação com o entorno e com as estruturas sociais – estas, sim, impregnadas da humanidade – se faz presente. Uma importante ressalva: aqui não demarco sentidos, pois eles só se caracterizam quando esses direcionamentos autorais têm sua potência sintomática realizada; ou seja, na interpretação.

Quando as feições das obras de Neves expostas neste capítulo são descaracterizadas, elas se convertem em perfis múltiplos. O cidadão catalogado e engolido pelos sistemas burocráticos de rotulação e tratamento poderia ser qualquer um de nós – mas não é, pois nem todos temos registros de violências institucionalizadas. No apagamento das feições somos confrontados com essas agressões naturalizadas: padrões sociais e preconceitos. Temos a alternância entre a identidade do sujeito fotográfico e a alteridade das memórias sociais. Sobre os efeitos dessa transferência de emoções individuais ao contexto nos conta Deleuze:

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)

Neves, assim, ao revisitar seu próprio passado e transformar suas memórias e emoções em interfaces, em substratos comunicativos, também fala de uma memória que é a de a todos nós, a memória social, introjetada e vivida por nós – e, por isso, intensificada.

Nesse sentido, a arte de Neves comporta-se como um resultado, ao passo que está inserida em um dado contexto sociocultural, e, simultaneamente, como intervenção, pois sugere o confronto entre instâncias individuais e coletivas quando materializa a violência por ele – autor-persona – sofrida quando submetido a estruturas e comportamentos aceitos pela sociedade.

Concluo que, ao narrar-se, Neves também se despersionaliza em um movimento de contraste: aquele entre a identidade, ou a *persona* que o autor constrói, e alteridade, a constante presença do outro – essas coexistem na complexidade das obras e se materializam por meio de recursos artísticos específicos que discutiremos no terceiro capítulo.

O tempo e o espaço poéticos – *outros* – assim como os vistos nas obras de Neves, são gestos de sujeitos em rede e em processo. Pois somos resultados de contágios sucessivos, agentes comunicativos constituídos nas relações, signos que se desdobram em manifestações polifônicas, expostas nas interfaces, mediadas pelas tecnologias de produção e inseridas no contexto social.

Neves faz isso através de peculiares tratamentos da imagem humana situados em extremos: o apagamento das feições ou o contato visual direto em retratos nos quais os personagens olham para a lente. Assim, o autor exercita o jogo entre alteridade e identidade, fala de si enquanto oferece mergulho em um contexto que vai muito além dele próprio.

“As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (2009, p.17), afirma Rancière. Nesta curta frase de *A Partilha do Sensível* temos sintetizada a discussão deste capítulo e, para além disso, abrimos o tópico para o conteúdo da parte final desta dissertação.

A maneira escolhida por Neves para narrar-se evita a obviedade, o mero tratamento visual da primeira pessoa. O contágio, os desdobramentos mnemônicos e as indeterminâncias da fantasia transparecem em um universo *outro* no qual o *sujeito fotográfico* se faz *presente* e, junto a ele, emergem outras possibilidades de ver o mundo e ser no mundo.

4. CAPÍTULO III – DO PROCESSO À OBRA

Da montagem à assemblage; do indivíduo ao coletivo

O sintoma exige de mim a incerteza quanto a meu saber do que vejo ou acredito perceber

Georges Didi-Huberman

4.1. DO SELF AO OUTRO

Em busca de recursos materiais para transposição

Em seu capítulo final, a dissertação aborda a dimensão coletiva da produção artística, discutindo as maneiras como ocorre a transferência do universo individual de Neves para a criação de sentido junto à coletividade de observadores. Se o tratamento artístico da memória orienta a produção de Neves, é preciso entender de que maneira ela trabalha para a criação de personagens e cenas com apelo universal, capazes de gerar sentidos muitas vezes externos ao autor e a suas intenções. O trabalho artístico como signo e sua trajetória ganham destaque.

“Nas obras de Claudia Andujar e Eustáquio Neves os índios Yanomami e os descendentes de escravos, respectivamente, emergem em uma perspectiva tão poética quanto política.”⁸², destaca Eder Chiodetto no texto de apresentação da exposição *Mitologias* (Japão, 2012) – neste capítulo investigo essa passagem do sujeito fotográfico e seu universo poético ao arcabouço semântico do espectador emancipado para a realização de sua potência – do lírico ao político –, tratando sobre os procedimentos que criam esses universos *outros*, autônomos e distanciados do biografismo.

Anteriormente, vimos que as formas de subjetivação são inseparáveis da produção de sentido. No momento final, a dissertação mapeia os vínculos entre essa *escrita de si* e a obra – as memórias pessoais são a matéria-prima do potencial interpretante e coletivo e, ao se tornarem marcas materiais no substrato, adquirem relevância que extrapola o seu caráter individual e estritamente autoral. De acordo com Salles:

Os artistas – sujeitos constituídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. (2006, p.152)

Ou seja, é preciso irmos além do universo autoral e entendermos a transposição da narrativa individual a suas dimensões coletivas, a partir dos procedimentos e suas articulações.

⁸² Disponível em <<http://ederchiodetto.com.br/mitologias-shiseido-gallery-japao-2012-texto-do-curador/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

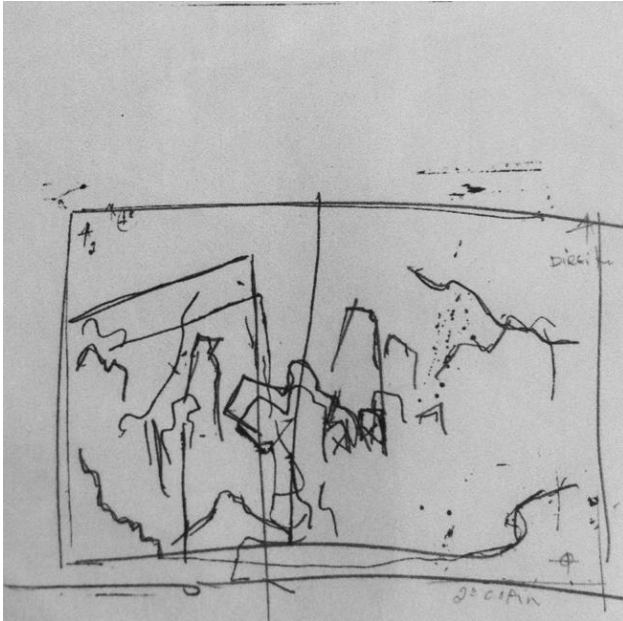


Figura 75 – Estudo de Eustáquio Neves
Fonte: arquivo digital cedido pelo autor

Conforme tratado anteriormente, é na relação tátil e demorada entre autor e obra que Neves ultrapassa os paradigmas da imagem fotográfica, acata o acaso e o incorpora como procedimento. Ao subverter a rigurosidade processual e eleger a renúncia à instantaneidade, o fotógrafo encontra materialidades e autorias múltiplas que, de certa forma, exprimem memórias encadeadas na narrativa desejada do *self*, em seu diário visual que será submetido a observadores com a sugestão da experiência mediada pela arte.

Explorei anteriormente aspectos sobre o tempo, espaço, linguagem fotográfica, sujeito, memórias, sonhos e imaginações. Agora, discorro sobre a intencionalidade de tornar a reelaboração desses elementos em materialidade de acesso ao público, em obra: o ‘decalque’ do *self* na interface.

4.2. INTENCIONALIDADE E PROGRESSÃO SIGNICA

Processo e observação conectados

Em março deste ano, visitando a exposição das obras de Jean Michel Basquiat no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, presenciei uma cena que fez clara a relevância das discussões que a obra de Neves me trouxe: vi uma criança que, diante de uma obra cujo suporte era uma porta, perguntou ao adulto que a acompanhava: “essa é a porta da casa dele?”, ao que o adulto respondeu “Não sei...Será? Já pensou? Então ele ficou sem porta!”.

A cena me fez pensar nos infinitos desdobramentos da contemplação de uma obra, nas reações desencadeadas pela materialidade da autoria – com tamanha força e naturalidade a ponto de se fazer clara a uma criança. Então, como não falar desse poder gestado na ideia de autoria, desse “ele” que se mostra e é reconhecido? – Reparem que o “ele” não é necessariamente Basquiat; ele é *autor* tal como expresso em obra. Ainda, como não falar do “Já pensou?” e de toda a cadeia abduativa – imaginativa e lógica – que se desenvolve no

observador a partir dessa autoria presente? Note-se que falar dessas relações de abdução não implica em relatá-las, ou incorreria no grande contrassenso da demarcação de sentido.

Tive ali, durante esse episódio, a certeza das questões que são, para mim, relevantes no atual estágio do estudo dos processos de criação: importa-me mais discutir a riqueza e a complexidade do encontro mediado pela obra do que procurar evidências plásticas que me ajudem a categorizar o trabalho de Neves.

Trazendo essa reflexão para o contexto acadêmico, seleciono a contribuição de Rancière. Quando o teórico aborda os três modos de ser das imagens – *nua*, *ostensiva* e *metamórfica* – ele coloca implícito como ponto de distinção entre eles o tipo de interação entre autores e observadores. Sobre as imagens nuas, ele nos diz que aquilo que as une é “o testemunho de uma realidade a qual comumente se admite que não tolera outra forma de apresentação” (2012, p.32). Já a imagem ostensiva é descrita como “a presença obtusa que interrompe histórias e discursos e se torna a potência luminosa de um face a face” (Ibid., p. 33); por fim, a imagem metamórfica joga com a “ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças” (Ibid., p.34), operando uma “redisposição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” em uma “dupla metamorfose [...]: a imagem como cifra da história e a imagem como interrupção” (Ibid., p.34 e 35). Ressalto que esses três regimes de interação mediados pela imagem não aparecem isoladamente.

Imagem nua, imagem ostensiva e imagem metamórfica: três formas da imagéité, três maneiras de vincular e desvincular *o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado da presença* [...]. Ora, é significativo que nenhuma das três formas assim definida possa funcionar encerrada em sua própria lógica. Cada uma delas encontra em seu funcionamento um ponto de *indecibilidade* que a obriga a tomar alguma coisa emprestada das outras (Ibid., p. 36, grifos meus)

Ou seja, não estamos falando de uma classificação que encerra a discussão sobre determinada imagem, mas do reconhecimento de *diferentes formas de mostrar e de interpretar e, ainda, da indeterminância como constante*.

Conforme dito ao final do capítulo anterior, aquilo que vemos nas obras é resultado da ação de um sujeito sobredeterminado, em rede e em processo. Esse sujeito age com o intuito de expressar-se, ou seja, o processo se desenrola em direção à publicação, mesmo que ela não ocorra.

Todos os arquivos gerados, acessados e transformados assim o são a serviço do amadurecimento da expressão com vistas a sua publicação. Tudo aquilo que é feito, na forma

e no tempo em que é feito, assim o é para ser visto, pois “O processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para o outro. Está em sua própria essência a necessidade de seu produto ser compartilhado” (SALLES, 2011 p.48). Por isso, a intenção de publicação de uma obra passa a ser tão relevante para os processos de criação quanto o percurso feito até que ela seja publicada, posto que lhe é parte integrante.

Por exemplo: o esboço de Neves colocado algumas páginas atrás pode ou não ser publicado, pode integrar a obra, permanecer indefinidamente nos arquivos, ou ainda ser descartado, mas a tentativa, o ensaio e o experimento são conduzidos como parte de um processo que visa a uma interface comunicativa. Mesmo o descarte, o erro e o acidente, nesse sentido, são automaticamente orientados à publicação. Por publicação entendamos como tornar público, em diálogo, diante de um interlocutor.

“Expor, publicar, tornar-se público, implica necessariamente em uma tradução de si mesmo para o outro”⁸³ (CHIODETTO, Eder). A interface artística condensa ambos: o esforço narrativo autoral – de si mesmo – e a leitura que dele é feita na contemplação – e esses dois movimentos acontecem um para o outro, se modificam mutuamente e se entrelaçam em todo o processo de criação. Da parte do artista há a intencionalidade de dar a ver e, do observador, a mesma intencionalidade, mas para contemplar. O encontro mediado pela obra é, portanto, intencional como finalidade, o que não significa, contudo, que resultados sejam controláveis, conforme afirmei anteriormente. A intenção, por sua vez, não implica em antevisão, em uma premonição determinante que elimina erros, acasos e memórias involuntárias, mas trata-se de uma necessidade, de uma força motriz que coloca em marcha o processo de criação, em ambas as extremidades – autoral e contemplativa – e com todas as suas incertezas.

William Kentridge, em recente entrevista, deu uma declaração que explicita como ele, artista, percebe o jogo entre dar-a-ver e contemplação como elemento que orienta suas práticas

Se você dá a mesma fotografia a duas pessoas, cada uma dirá coisas diferentes. Isso significa que só podem estar falando de si mesmas. Não veem a fotografia, veem a si mesmas. Por isso uma das funções do artista é lembrar o espectador que quando olha uma obra não está vendo uma verdade, mas uma projeção⁸⁴. (2018, s.p.)

⁸³ Disponível em <http://ederchiodetto.com.br/livro/livro_eder_AF2_digital.pdf>. Acesso em 28 de abril, 2018.

⁸⁴ Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html>. Acesso em 10 de março, 2018

Em outras palavras, a existência do observador está presente em todo o processo de criação, plasmada na intencionalidade autoral do dar a ver. A existência do autor, igualmente, se faz presente na intencionalidade que o observador possui em contemplar, entender, interpretar o feito de outra pessoa. O si mesmo e o outro fazem parte dessa projeção que orienta o criar e o contemplar.

Colapietro, em recente evento, realizado em novembro de 2017 sob o título de *17° Encontro Internacional sobre Pragmatismo*, trouxe em sua fala a prolífica discussão sobre a leitura diante dos arquivos peircianos: “*reading is a form of dreaming, albeit a very distinctive or singular form, since dreaming in this case is under the influence of authorial instruction*”⁸⁵.

Atribuo, por isso, a essa intencionalidade em via de mão dupla – de instruir e de ler – a qualidade de *interpretativa* e assumo que ela define a articulação entre imaginação e lógica que ocorre quando autor e observador estão trabalhando ou contemplando uma imagem, seja ela publicada ou em processo.

O querer ler e interpretar signos oferecidos à contemplação coloca em curso um esforço cognitivo que naturalmente aciona as instâncias perceptivas e reminiscências do inconsciente. Ler, portanto, é transformar e atualizar – a começar por si próprio – acatando as instruções autorais como gatilhos de seus próprios mecanismos; é aceitar a provocação para um confronto de ideias, memórias, universos semânticos, contextos, de fatos e sensações que já perdemos de vista e que nos surpreendem na forma de memórias involuntárias. Temos dois *selves* em contato mediado pela obra, configurando, assim, um exercício de identidade e alteridade – através daquilo que criamos e lemos, do conhecimento que transformamos, em interação, estamos em contato com formas de subjetivação, entre elas as nossas e as do outro.

Ainda, estabelecida em via mão dupla entre autor e observador, a intencionalidade interpretativa pode ser momentânea e ocasional para observador – explico: querer ler pode ser uma escolha, dessas feitas com rapidez para quem, por exemplo, passa desavisadamente diante de uma obra. Para o autor, entretanto, o fazer intencional perpassa não apenas o processo de uma das obras, como todo o projeto poético. Tão logo o autor assim se constitui está fundada a intencionalidade de dar a ver.

Escolho um caso recente e aparentemente contraditório para exemplificar a intencionalidade autoral: o aparecimento das fotografias feitas por Vivian Maier, em 2008.

⁸⁵ Em tradução livre: “A leitura é um tipo de sonho, embora seja uma forma muito distintiva ou singular, já que o sonho neste caso está sob a influência da instrução autoral”.

Maier deixou um acervo que, segundo seus curadores “protegeu dos olhos alheios”⁸⁶ e que conta com mais de cem mil fotogramas, a maioria não revelados. Ela não apenas desconhecia as imagens que fez no positivo direto, como teria guardado sigilo sobre a própria produção, tornando-se fotógrafa internacionalmente reconhecida logo após sua morte, em 2009 – quando os arquivos foram trazidos ao grande público.

⁸⁷ Podemos dizer que existia a intencionalidade interpretativa? Digo que sim, por três razões – sendo as duas primeiras negativas, relativas a nosso desconhecimento sobre os processos de Maier: desconhecemos as pretensões dela para o próprio trabalho fotográfico – se existia ou não o desejo futuro e não realizado de revelar os fotogramas, por exemplo. Temos, entretanto, o tratamento dado aos arquivos: guardados, mesmo que não revelados. Segunda: desconhecemos a rede de interlocutores de Maier e, portanto, não podemos afirmar se o sigilo era, de fato, absoluto.

Terceira e mais importante: Maier trazia para meados do século XX a raríssima imagem da mulher que observa a cidade e, em diversos momentos, flagrou encontros com seus *observadores*. As interações humanas e os gestos cotidianos tornam-se objetos dessa exploração fotográfica da cidade. Em autorretratos ou em retratos situacionais, os personagens olham para a mulher que lhes aponta a câmera.

Flagrar com a fotografia e eventualmente ser flagrada fotografando: eis uma dimensão intencional – e aqui não estou indo além do que as obras me oferecem – a de dar-se a ver, de exercer uma forma de contato mediado pela câmera com aquelas pessoas desconhecidas.



Figura 76 e 77 – Fotografias de Vivian Maier, sem data. Retrato e autorretrato sobrepostos na escolha da superfície reflexiva

⁸⁶ Disponível em <<http://www.vivianmaier.com/about-vivian-maier/history/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

⁸⁷ Disponível em <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Com isso temos claro que não existe a produção sem intenção do dar-a-ver, pois esta é detonadora do ato de criar. Na imagem da arte, o dar-a-ver é marcado pelo escape à obviedade, bem como pela existência de iscas à imaginação alheia. Disso resulta a ineficiência das tentativas de atribuir-lhes determinado sentido, sobre o que Didi-Huberman nos fala:

[...] o conteúdo se dispersa florescendo, espalhando-se por toda parte, e a “essência” só se fixa na matéria nonsensical do significante. O que impede de abreviar a imagem ou retê-la em qualquer caixa que seja. Pois a imagem retida em caixa – a da Ideia, por exemplo – é como água morta, água privada de sua capacidade de transbordar. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.232)

O que transborda é aquilo que está além do autor e de suas instruções. É o observador que tem a tarefa de fazer a imagem exceder o universo autoral e de, com sua própria intencionalidade interpretativa, atualiza-la – com seus sonhos, memórias e imaginações – realizando sua potência sintomática.

Colocando as ideias assim, fica evidente que os processos de criação não são estanques à etapa prévia à publicação. A obra, como gesto inacabado, segue como signo em progressão e, nesse sentido, o observador também participa do criar ao interpretar e participar do jogo de identidade e alteridade.

Rancière, tratando do espectador emancipado diante da obra teatral, nos diz algo que podemos transpor para o universo das obras de Neves quando consideramos que elas mediam, através da ficcionalização das memórias autorais, o encontro entre as instâncias personificadas de autor e observador:

Contudo, esses seres fictícios não deixam de ser seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados. A “invenção de ações” constitui ao mesmo tempo fronteira e passagem entre duas coisas: os acontecimentos – tão possíveis quanto incríveis – encadeados pela tragédia e os sentimentos, vontades e conflitos de vontades reconhecíveis e compartilháveis que propõe ao espectador. A “invenção de ações” estabelece fronteira e passagem entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual do reconhecimento. Também constitui, pelo jogo duplo da distância e da identificação, fronteira e passagem entre palco e plateia. (2012, p.126)

Neves, quando diz que a retratada de *Objetificação do Corpo* é sua esposa, “mas poderia ser qualquer pessoa” posiciona parte de seu trabalho na seara do observador e reitera o exercício de mão dupla entre o ele, o sujeito fotográfico, e o outro, aquele que o transborda. E há o procedimento para esse fim: quando o fotógrafo elege o fazer explicitamente manual, artesanal, demorado e, com isso, privilegia o resultado pouco óbvio, ele adiciona camadas de

sentido que fazem complexa essa via interpretativa, que adensam a ficcionalização até que se esteja em um campo visual intrigante, quase irreconhecível.

Diante de suas obras somos convidados a imaginar: por que escolheu determinada letra? O que esses símbolos e cores querem dizer? O que há por debaixo dessas camadas? Como será o retrato original? Quanto tempo ele demorou para fazer essa fotografia? Que material é esse? Quem é essa pessoa? Que tempo é esse? Onde é isso? – apenas algumas entre as incontáveis indagações possíveis.

É, portanto, a complexidade de escolhas autorais – de linguagem, procedimento, forma, estética e apresentação – que aguça a intencionalidade interpretativa do observador. O afastamento do referente e a inserção de camadas para que isso aconteça atuam para o efeito de indeterminância – de espaço, tempo, memórias e linguagens – e asseguram a transição do universo autoral, com toda sua potência interpretativa realizada em obra, para o universo do observador, no qual essa potência será provocada e atualizada.

Neves conta que, certa feita, recebeu clientes que, prestes a adquirirem uma de suas obras, recorreram à consultoria de um crítico de arte que fez duas visitas ao objeto de negociação. Na segunda delas, o crítico perguntou se Neves havia substituído a obra, pois o *punctum* – e fez uso da terminologia barthesiana – que observara anteriormente não era o mesmo em ambas as visitas.

A situação revela mais do que eventual desconhecimento dos conceitos de *punctum* e *studium* por parte do crítico. É indício de que o caráter *aurático* da fotografia na contemporaneidade remete tanto ao “rastro processual” apontado por Didi-Huberman, quanto à indeterminância que dele deriva – a obra *aurática* configura-se no *encontro* de duas instâncias humanas, mediado pelo suporte e a arte que nele se inscreve, como em um lampejo benjaminiano:

[...] a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. (2006, p. 504)

A obra e seus efeitos são atualizados por seus observadores, em uma relação dialética que escolhi chamar de *encontro*, permeada por camadas mnemônicas. Por conseguinte, são infinitos os sentidos que emergem de fusões de memórias entre observador e autor.

“Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno dele” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p.149) nos diz Benjamin. Por isso, na materialidade de uma imagem

produzida a partir de arquivos do artista está plasmado um universo *outro*, que se constitui como tal no choque surpreendente com os registros individuais, e por vezes involuntários, daqueles que o adentram.

Os dispositivos fotográficos de Neves produzem cenas que, uma vez vistas – ou revistas –, despertam emoções, sentimentos e memórias. Isso serve como mais uma confirmação da obra como material em constante processo, inacabado (SALLES, 2011) não apenas na perspectiva do autor, mas também na da contemplação.

São incontáveis os encontros críticos que o observador pode ter com a mesma imagem ao longo dos anos – e, conseqüentemente, os diferentes sentidos que cada um deles produzirá. Pois semiose e cognição são também processos.

Voltemos à intenção. Ela aparece na fala de Neves quando é assumida a busca: “A imagem está sempre pronta na minha cabeça e eu preciso resolver” – estar pronta não significa estar terminada; justamente o contrário: a prontidão é a necessidade pela “recompensa material”⁸⁸ – termo que Salles retoma de Kandinsky –, pelo próprio processo de materialização daquelas imagens mentais que já se revelaram ao autor.

Assim, Neves partirá aos arquivos para viabilizar as imagens mentais como obras. Elas se materializarão como fruto do imaginado, do lembrado e do ir e vir entre as linguagens em um processo experimental que busca satisfazer a ideia.

“Está tudo no meu entorno. Eu não preciso sair procurando uma ideia – elas estão ao meu redor [...] a decadência, o caos, saem do entorno e eu os canalizo. Não carrego câmera, mas observo muito e, quando eu volto [para o laboratório], alguma imagem dessas me pega e pode aparecer em um trabalho em um momento qualquer”.

Nessa fala temos a importância, nos processos de criação de Neves, do ver e do lembrar as imagens; do sentir para construí-las. Mais uma vez, encontramos o conceito *presença*: o autor que observa o seu entorno e reelabora as sensações em um processo lógico e sensível – de natureza abdução, portanto – enquanto trabalha em uma interface comunicativa que, por sua vez, ganhará o poder da aparição que “levanta os olhos” próprio da imagem aurática:

É assim que se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa “floresta de símbolos”. Como negar, com efeito, que é todo o tesouro do simbólico – sua arborescência estrutural, sua historicidade complexa sempre lembrada, sempre transformada – que nos olha em cada forma visível e investida desse

⁸⁸ “O processo de construção da obra é a busca da recompensa material para seu poder inventivo e para sua sensibilidade (Kandinsky, 1990)” (*apud* SALLES, 2011, p. 59)

poder de “levantar os olhos”? Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente “singular” a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente aparecer como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150).



Figura 78 – *Objetificação do Corpo* (1996 - 1997)
Fonte: reprodução, Diário de Pernambuco

⁸⁹ Concluo que a experiência do processo de criação é inacabada e constituída em duas dimensões de intencionalidade interpretativa: a do autor, que negocia com as linguagens para transformar a interface em aparição, e a do observador, que se perde na floresta de símbolos – entre eles os ecos de seu próprio inconsciente.

Ora, se entendemos a aura como experiência constituída no encontro entre universos semânticos, geradora de imagens mentais, retornamos à existência de múltiplas verdades – intrínsecas e internalizadas na obra.

Mais do que representar, reapresentar, a presença é em duração e se apresenta incontáveis vezes. Não há porque, então, desconsiderarmos completamente a autoria ou a observação nas discussões sobre o processo de criação. Pelo contrário: elas são as responsáveis por esse encontro aurático mediado pela imagem.

Flávio Desgranges recorre a Rancière quando o pensador francês utiliza Édipo e a busca por eliminar a peste que assolava seu povo – e que ele descobriria mais tarde ser o causador – para falar sobre a pesquisa nos processos de criação. Desgranges toca no que chamo de intencionalidade interpretativa, embora não utilize essas palavras:

As estratégias adotadas pelos artistas em processo são definidas a partir da relevância e da pertinência de seus interesses, de questões e procedimentos, mais ou menos coordenados, que os criadores propõem para si mesmos, e que podem estar intimamente relacionadas com as inquietações, os riscos e desafios que os artistas sugerem ao público posteriormente. [...] Esta

⁸⁹ Disponível em

<http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/viver/2016/02/23/interna_viver,138162/camadas-da-vida.shtml>. Acesso em 28 de abril, 2018.

analogia do mito de Édipo com o processo de investigação que se lança (e é lançado) ao espectador em ato de leitura – semelhante ao do artista em ato de criação –, nos possibilita pensar sobre a necessária implicação do sujeito em processo criativo em face das questões que o atormentam. (DESGRANGES, 2017, p. 23 e 27)

É pela pesquisa que o autor tenta satisfazer a própria busca enquanto, simultaneamente, testa formas de suscitar a busca alheia. Esclareço, contudo, que o que faço aqui não é um exercício das teorias da recepção, sobretudo porque, ao longo de todo o presente trabalho, afirmo a existência de sentidos plurais. O direcionamento proposto pelo autor não coincide com o sentido da obra e por isso não o determina, pois, como disse anteriormente, todo encontro traz consigo o imponderável.

Contudo, não estamos em terreno absolutamente caótico, posto que a obra condensa em sua materialidade alguns elementos e referências das redes que foram deliberadamente escolhidos pelo autor.

⁹⁰ Aprofundo-me em mais um exemplo prático: pouco se sabe sobre as mulheres fotografadas por Neves na série *Objetificação do Corpo*. Diante das obras, não podemos dizer se elas estão em um estúdio ou se as fotos são antigas, feitas por outros fotógrafos. Os retratos, entretanto, as transformaram em *presença* – e sobre esta o observador infere constatações, orientado pelo direcionamento proposto pelo autor e por suas próprias lembranças e repertório.



Figura 79 – *Vênus II* (1993)
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Diante das imagens da série, pode-se associar os retratos ao *Nascimento de Vênus* (1486), de Botticelli. Essa possibilidade existe em função do conhecimento sobre os processos de Neves, sobre o interesse pela postura e gestual das deusas e ninfas retratadas na Renascença – evidente em explorações anteriores a *Objetificação do Corpo*, conforme vemos na imagem acima – e porque tive a chance de ouvir do próprio autor que ele estudou enquadramento e iluminação em livros sobre pintura clássica.

⁹⁰ Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Esses são dados relevantes para os estudos dos processos de criação, pois nos permitem transpor o trabalho da pesquisa para a materialidade da obra, posicionam o autor e sua busca na interface.

O caráter aurático, entretanto, não depende necessariamente desse tipo de conhecimento; ou todos teríamos de ser estudiosos de processos para nos comovermos com a arte – e eis aqui uma crítica específica aos exímios conhecedores de escolas artísticas que acreditam ter algum privilégio na contemplação, ou que creditam ao próprio e extenso conhecimento biográfico / historiográfico a passagem a estágios exclusivos de êxtase contemplativo.

A palavra “cultura” é utilizada em dois sentidos diferentes, tratando-se quer do conhecimento das obras do passado [...] e muito mais genericamente da atividade do pensamento e da criação artística. Este equívoco da palavra é aproveitado para persuadir o público de que o conhecimento das obras do passado (pelo menos daquelas que são impostas pelos letrados) e a atividade criadora do pensamento são uma mesma coisa. (DUBUFFET, 1970, p. 9)

Em recente curso intitulado *A Fotografia Através da Arte*⁹¹, Agnaldo Farias colocou-me diante de uma situação prática relacionada a este momento e que sintetiza muitos dos tópicos abordados ao longo deste trabalho, entre eles a transversalidade temporal dos procedimentos e dos autores, a *presença* imanente às obras, o encontro de produtores de signos, a relação dúbia entre o contexto e o sentido e a perspectiva da crítica de arte sobre a fotografia contemporânea.

⁹² Farias primeiro recorreu ao termo ‘genialidade’ como explicação para a série *Glass House* (2012), de Mauro Restiffe. O professor recordou o artigo produzido por ele próprio, *Reflexos da Casa de Vidro, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo* (2017) ao afirmar que Restiffe teve talento incomum ao explorar, “em uma



Figura 80 – Obra da série *Glass House* (2012), Mauro Restiffe

Fonte: FotoBienalMASP, 2016

⁹¹ Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2017.

⁹² Disponível em <<https://casaclaudia.abril.com.br/profissionais/masp-apresenta-exposicao-com-grandes-nomes-da-fotografia/>>. Acesso em 28 de abril 2018.

única visita”, os reflexos dos jardins que circundam a *Glass House*, projetada pelo arquiteto Philip Johnson, e associá-los a uma obra que se encontra no interior da casa, a pintura de *The Funeral of Phocion* (1648), de Nicolas Poussin.

Segundo Farias, Restiffe desconhecia que os jardins e a pintura compartilhavam intencionalmente, para Johnson, de um mesmo padrão estético e, por isso, atribuiu a capacidade de associá-los à genialidade do fotógrafo.

Temos na obra de Restiffe o desdobramento dos signos criados por Poussin e, posteriormente, por Johnson. Há, na materialidade da *Glass House*, o encontro transversal de autores separados por séculos e, na obra fotográfica, um outro signo que revela esse encontro – uma leitura sagaz de Restiffe, observador-autor, e absolutamente esperada, já que o fotógrafo, como leitor e produtor de signos visuais, o fez. Desconhecer as inspirações de Johnson não impediu Restiffe de associá-las, sobretudo quando elas são materializadas em signos espacialmente vinculados.

Temos, novamente, a diferença crucial entre os termos *determinado* e *determinante* quando abordamos a produção: signos gestados em um *determinado* contexto – este inapreensível em função da complexidade que apresenta – assumem uma dimensão maior que ele mesmo; ou seja, o contexto existe e colabora para o processo de criação, mas não é fator *determinante* para o estabelecimento de sentido junto à coletividade de observadores – como, a princípio, não foi para Restiffe.

O contexto gera semelhanças em diversos níveis – como, por exemplo, entre os procedimentos adotados por diferentes autores – pois é intrinsecamente relacionado a tecnologias e técnicas. Porém, essa tríade de produção – procedimento, técnica e tecnologia – não é, ela apenas, limitante ou determinante quando abordamos os processos de criação. A leitura da fotografia como refém da tecnologia e do fato só se justifica entre os que desconsideram a produção experimental ao longo da história e a abordagem dos processos de criação, conforme expus no primeiro capítulo. Ou seja, as obras se erguem a partir de um autor, sujeito contextualizado, mas dele se desprendem tornando-se maiores do que todo o conhecimento enciclopédico que eventualmente orbita em torno delas.

Assim, conclui-se que a capacidade de dominar o sentido não é uma prerrogativa dos exímios conhecedores da história da obra – e, quando o é, podemos dizer que o caráter artístico e transcendental fora substituído pela função historiográfica de documento formal.

As obras de Neves são arte porque não é preciso, para o arrebatamento, conhecer as pesquisas do autor sobre materiais, ou saber as histórias e memórias que ele revolve em cada

uma delas. Tampouco, ao esmiuçarmos os elementos que as compõem materialmente, estaremos aptos a elencar as razões pelas quais elas são o que são.

Por outro lado, apenas pelo estudo dos processos de criação podemos concluir que, para assumir relevância perante a coletividade, é requerida do autor, justamente, a habilidade de desprender a obra do *self*, mesmo este sendo a sua matéria-prima. Ao assumirmos a obra como catalizador de fenômenos culturais, agregados por um *self*, nos afastamos da “tentação de compreender os processos criativos na relação direta entre o fato vivido e a obra ficcional” (SALLES, 2006, p. 70) – eis a substância complexa de Neves e, sobretudo, da imagem de arte.

Há algo além de uma Vênus profanada pelas intervenções feitas por Neves em *Objetificação do Corpo*: por meio da imagem, um corpo feminino assume as proporções de um objeto e é manipulado pelo autor – esta, por exemplo, é a dimensão que chama minha atenção; a de um retrato de uma mulher em posição cálida e vulnerável, nua, que, em um segundo momento, foi rasurado, sufocado. E, quanto mais densas e numerosas as camadas, mais complexa e prolífica torna-se essa presença.

Enfatizo que qualquer tentativa de pontuar a produção de sentido com base apenas naquilo que a obra oferece, isolando a autoria e as intencionalidades interpretativas, separando seus elementos plásticos e buscando associações abstratas – quaisquer que sejam – resulta em esforço pouco prolífico quando consideramos o sujeito-autor como *self* e o observador como emancipado. O sentido está na leitura que cada observador faz desse universo particular caracterizado por um corpo manipulado, nas memórias que o direcionamento autoral expresso em obra faz emergir.

Demarcar e apontar os sentidos da obra de Neves é formular opinião: aquela que se aplica exclusivamente a si mesmo, no dado momento em que a emitiu, nunca à amplitude coletiva comportada pelo estatuto das referidas imagens; uma elucubração sobre as lampejantes sensações do encontro individual com as diversas questões trazidas pelas imagens.

Os procedimentos adotados por Neves e a resultante materialização de tempo e espaço *outros*, heterotópicos e transversais – e que agora também podemos chamar de interpretativos e sintomáticos – exercem a função de posicionar a narrativa autoral no suporte e convidar a imaginação dos observadores ao encontro. Entre os recursos a serviço da construção desses universos estão a hibridização e a montagem.

4.3. HIBRIDIZAÇÃO E MONTAGEM

Memória dos procedimentos e da pesquisa

Primeiramente, é preciso pontuar que ambos os recursos, hibridização e montagem, estão de alguma forma presentes em todas as linguagens e obras, sobretudo quando consideramos o processo de criação. A hibridização como o uso de diferentes linguagens no processo implica em um esforço simultâneo de tradução e de montagem. Sobre isso, Salles nos diz: “O processo criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem ou uma inter-relação delas [...]. Seu percurso, no entanto, é feito de palavras imagens, sons, gestualidade, etc” (p. 102).

Considerando-se o percurso pelo qual a obra passa, os esboços, as tentativas e explorações, temos um intenso esforço de edição articulado por vias de diversas linguagens. Isso ocorre, pois, o pensamento – contemplativo e criador – é híbrido por natureza; somos seres de linguagem e a modulação entre códigos de diferentes origens constitui qualquer tarefa interpretativa.

⁹³Como exemplo, podemos citar o cinema e a narrativa literária ou, partindo para casos menos óbvios, a música e visualidade. A *Cavalgada das Valquírias*, nome popular dado ao início do terceiro ato da ópera *A Valquíria* (1856), de Richard Wagner, evoca o arco dramático das batalhas épicas; o solo de piano *Jeux d'eau* (1901), de Maurice Ravel, descreve

a água em movimento – na melodia podemos identificar o momento do fluxo tranquilo, as gotas delicadas, como também a força incontrolável de corredeiras e de águas torrentes. Assim também ocorre com *La Mer* (1905), de Claude Debussy – o mar parece ser singrado pela própria melodia –, com *As Quatro Estações* (1723), de



Figuras 81 a 86 – *Study for Inner Enrichment* (1977), Helena Almeida.
Fonte: site da revista Aperture

⁹³ Disponível em <<https://aperture.org/blog/magazine-helena-almeida/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Vivaldi, e com inúmeras outras obras. Imaginemos quantas não foram as edições que Debussy e Ravel não realizaram até que chegassem às partituras publicadas.

Didi-Huberman, na palestra *A Memória dos fantasmas* (2013), lembrou que Benjamin, em *O autor como produtor* (1934), afirma que é fundamental para os artistas o uso de técnicas diversas, a comunicação entre os diferentes saberes. Indo ao texto original, encontrei a seguinte fala, que liga a hibridização dos processos de criação à dimensão política da obra: “[...] somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo politicamente válido” (2002, p. 129). Isso nos mostra que a perspectiva não-linear do tempo e das manifestações artísticas, radicada no pensamento benjamiano, se estende também aos processos de criação. Na fotografia não seria diferente: a cena e/ou personagem necessariamente são associados ao repertório do autor, a seus arquivos materiais e imateriais, bem como ao contexto no qual se insere o observador – e por eles de/recodificada em outras linguagens. A hibridização transporta elementos e técnicas pictóricas e performáticas para a fotografia e vice-versa. O procedimento de montagem também é uma constante. Mesmo em fotografias onde o que se tem é o positivo direto do fotograma, a montagem acontece no laboratório – analógico ou digital –, quando a imagem recebe o popularmente chamado “tratamento”, a edição que define contraste, seleciona foco e intensidade dos tons e cores.

Neves nos dá muitos exemplos do pensamento artístico como naturalmente híbrido, com esforços de montagem e tradução acoplados. Quando lhe perguntei sobre suas inspirações no processo de criação, a resposta trouxe os cineastas Win Wenders e Andrei Tarkovsky, além do artista brasileiro Artur Bispo do Rosário. Nenhum nome na fotografia.

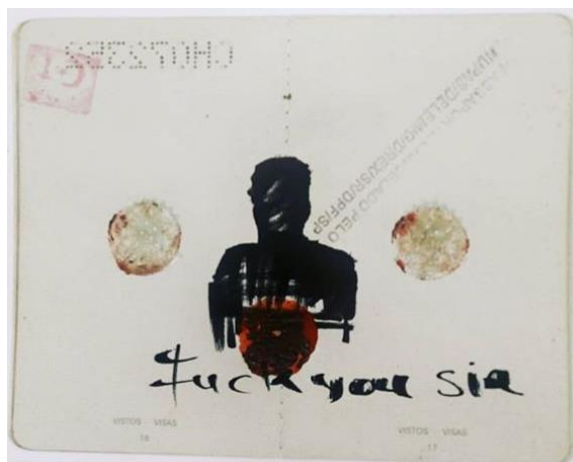


Figura 87 – 3 (2018)

Fonte: conta pessoal do autor na rede social Instagram

As relações e recorrências entre as escolhas visuais nos trabalhos desses quatro autores – Neves, Bispo do Rosário, Tarkovsky e Wenders – dariam, por si só, uma tese sobre os diálogos entre eles e os vínculos estabelecidos a partir das linguagens principais que elegem para a expressão. Neste momento, contudo, dada a natureza dessa dissertação, me atenho a um breve comentário sobre o filme *Nostalgia* (1983), de Tarkovsky.

No enredo, Andrei Gorchakov é um escritor russo de passagem pela Itália, onde busca informações para um trabalho biográfico sobre o músico Pavel Sosnovsky. Depois de conhecer o italiano Domenico, um homem descrito como “lunático” pelos moradores locais,



Gorchakov percebe que sua busca não é apenas profissional.

Fantasia e memória aparecem intercaladas com os acontecimentos “reais” e, na transição entre esses dois planos, o onírico/rememorado e o acontecido, Tarkovsky alterna as películas. Os fatos foram registrados em cores, enquanto que o plano fantástico/mnemônico está em preto-e-branco. Identidade e alteridade, fantasias, delírios e memórias são abordados na relação entre Andrei e Domenico – o “louco” que mora em uma casa de aspecto decrépito.



São inúmeras as compatibilidades exploratórias entre Neves e Tarkovsky; desde a temática mnemônica às escolhas estéticas que a realizam: o gosto pelo objeto decadente, pela estética do tempo que corrói, o véu onírico, o uso de símbolos alfanuméricos aparentemente desconexos, as camadas e o tempo.

Figuras 88 a 90 – *Nostalgia* (1983), Andrei Tarkovsky
Fonte: fotografias de reprodução da autora

Os enquadramentos, com objetos e paisagens ‘encaixotados’ em molduras irregulares também são recorrências visuais que posso assinalar entre os artistas. Neves, entretanto, ressalta uma similaridade que foge ao contexto plástico e nos coloca diante do tempo de produção e da dinâmica narrativa: “Além disso, não tenho pressa na vida, acho que tudo tem seu tempo, coisa que aprendi nos filmes do Tarkovsky”, disse Neves em entrevista ao C& América Latina⁹⁴.

Neves também já produziu filmes, como *Abismo Virtual* (2007), no qual reúne imagens enviadas por celular por terceiros em uma reflexão sobre as relações no contexto digital, e *Post No Bill* (2009), em que ele cola cartazes sobre um plano que capta a movimentação frenética e barulhenta de Bariga, cidade nigeriana. Em suas falas sobre a própria relação com a hibridização, o autor não hesita diante da possibilidade de incorporar procedimentos vindos das demais linguagens às práticas fotográficas e vice-versa: “O cinema foi um campo – e ainda é – muito fértil para o meu trabalho. Fotografei muito tempo pensando que estava fazendo cinema”, ou ainda “Sempre passo pelo laboratório fotográfico; até mesmo quando faço um filme vou para o laboratório”. Atualmente, ele prepara um livro no qual também pretende incluir escritos de sua própria autoria, além de imagens fotográficas.



Figura 91 – *Post No Bill* (2009), Eustáquio Neves
Fonte: site da Associação Cultural Videobrasil

⁹⁵Dessa maneira, na combinação de referências clássicas e métodos situados no limiar entre as linguagens, as imagens fotográficas de Neves emergem de um processo de pesquisa e investigação que começa antes da cena fotografada – o momento fotográfico da produção e o projeto anterior a ele se entrelaçam e modificam mutuamente,

em um processo constantemente direcionado pela intencionalidade interpretativa e, no campo material, pela montagem e hibridização.

Essa relação híbrida com as linguagens não é propriamente uma exclusividade de Neves. José Oiticica Filho, por exemplo, também demonstra a não-linearidade dos procedimentos quando revela partir da linguagem fotográfica para explorações em outras artes visuais:

⁹⁴ Disponível em <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/brazilian-photographer-eustaquio-neves/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

⁹⁵ Disponível em <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/dossier/1033186>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

A coisa fotografada é uma criação minha. É em geral uma composição em preto e branco. Neste caso as imagens (são) obtidas por combinações de positivos e negativos transparentes [...].A recriação fotográfica é, ao meu ver, um método interessantíssimo para estudos e pesquisas em artes visuais, sob um ponto de vista geral, e não apenas fotográfico.”⁹⁶ (OITICICA FILHO, 1958, p. 3)

Gerhard Richter também utilizou a fotografia como linguagem matricial em processos pictóricos:

*I am primarily painting from photographs these days (from illustrated magazines but also from family photos), in a sense this is a stylistic problem, the form is naturalistic, even though the photograph is not nature at all but a prefabricated product (the “second-hand world” in which we live), I do not have to intervene artistically with style, since the stylization (deformation in form and color) contributes only under very particular circumstances toward clarifying and intensifying an object or a subject (generally stylization becomes the central problem which obscures everything else (object, subject), it leads to an unmotivated artificiality, an untouchable formalist taboo.*⁹⁷ (RICHTER, 1963, s.p.)

98



Figura 92 – *Portrait of Laszlo* (1965),
Gerhard Richter
Fonte: site do artista

Oiticica Filho e Richter admitem criar visões fotográficas, distanciadas de seus referentes fotografados, como matriz para pinturas, o que contraria o movimento verticalizado entre procedimentos pictóricos e os supostamente derivados da fotografia.

Temos, a partir desses breves exemplos, que hibridização e a montagem são elementos que constituem a pesquisa e a experimentação artísticas. Durante o percurso da criação, os autores transitam por linguagens diversas e recorrem a opções complementares.

No recente Congresso Internacional de Crítica Genética, realizado em 2017, na cidade de Ouro Preto,

Minas Gerais, duas exposições me chamaram a atenção justamente pela evidente

⁹⁶ Jornal do Brasil, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1958.

⁹⁷ Em tradução livre: “Estou pintando principalmente a partir de fotografias atualmente (de revistas ilustradas, mas também de fotos de família), em certo sentido, essa é uma questão estilística, a forma é naturalista, embora a fotografia não seja natureza, mas um produto pré-fabricado. No mundo em que vivemos, não preciso intervir artisticamente com estilo, já que a estilização (deformação na forma e na cor) contribui apenas sob circunstâncias muito particulares para o esclarecimento e intensificação de um objeto ou de um sujeito. Um problema central que obscurece todo o resto (objeto, assunto) leva a uma artificialidade desmotivada, um tabu formalista intocável”. *Letters to Two Artist Friends*. Dinamarca, Julho, 1963, para Helmut e Erika Heinze. Disponível em <<https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/photo-paintings-12>>. Acesso em 10 de março, 2018.

⁹⁸ Disponível em <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/portraits-people-20/portrait-laszlo-5723>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

complementaridade entre as linguagens utilizadas na pesquisa e na obra: a primeira delas foi a de Aurèle Crasson, que dirigiu junto a Claude Nourry documentário⁹⁹ sobre o processo de criação do fotógrafo Jean-Michel Fauquet. Fauquet explora em suas fotografias a volumetria de objetos que ele próprio esculpe, ou seja, a forma tridimensional da escultura caracteriza a pesquisa para a produção de obras bidimensionais e fotográficas. A segunda exposição foi a de Luk van den Dries, que trouxe diversos exemplos do desenho como exploração do movimento, retirados dos arquivos de diretores de teatro – trabalho similar ao feito por Wagner de Miranda na dissertação *O corpo em trânsito em meio às práticas comunicativas: Processos de criação de Roberto Alencar* (PUC-SP, 2017) – a imagem desenhada fixa as dinâmicas do ato teatral e serve como estudo da plástica do movimento.

Existem críticos que utilizam a hibridização para lançar dúvidas sobre o gênero da produção de Eustáquio Neves: artes plásticas ou fotografia? Esta discussão responde a essas questões ao apresentar o pensamento fotográfico como dialógico e, portanto, compatível com outras linguagens sem que, para isso, se descaracterize. Sobretudo, a hibridez é inerente ao complexo pensamento humano e todas as suas manifestações.

O processo de criação é, portanto, híbrido e dado à edição, assim como é a nossa memória e nosso pensamento, de forma que nas obras permanecem evidências – algumas diretas, outras acessíveis por meio do estudo dos arquivos – das linguagens e montagens utilizadas durante o percurso: o movimento é aprimorado pela plasticidade dos ângulos experimentados no desenho; a escultura revela planos que ganham as atenções da lente; a visualidade inspira composições musicais; as narrativas literárias sugerem um discurso na imagem e assim por diante, em todas as composições artísticas.

4.4. HÍBRIDO VERBAL

A palavra como imagem e vice-versa

Em Neves, os signos alfanuméricos aparecem desde as primeiras séries dedicadas ao experimentalismo. As letras e números; o manuscrito, a tecla e o carimbo são caros ao autor. Isso nos coloca diante de uma hibridização igualmente inescapável: verbo e imagem.

⁹⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Nvy011Mcn7k>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Falando especificamente dela, devemos ter em mente outro elemento constante: a onipresença da linguagem verbal. Não há imagem, por mais abstrata que seja, que apareça sem a guarnição elementar da palavra.

¹⁰⁰Como ponto de partida, tomemos como exemplo uma imagem que não contém, em sua materialidade, signos verbais. Proponho um rápido exercício: diante da obra de Mark Rothko que vemos ao lado, podemos ser direcionados a signos verbais como “quadro”, “tela”, “pintura”, “arte”, “amarelo”, “Rothko” – e me ateno aqui para não nos aprofundarmos nas incontáveis possibilidades imaginativas que a pintura pode gerar.

O exercício mostra que é impossível não transformar a imagem em palavras durante o processo perceptivo e cognitivo que ela desencadeia.

Contudo, a onipresença da palavra não implica em suficiência absoluta. O verbo nem sempre alcança certos sentidos e sensações. Morin tem uma passagem que discorre exatamente sobre o paradoxo da suficiência da linguagem:

[...] tudo se encontra contido na linguagem, mas ela própria é uma parte contida no todo que contém. A linguagem está em nós e estamos na linguagem. Fazemos a linguagem que nos faz. Somos, na e através da linguagem, abertos pelas palavras, fechados nas palavras, abertos para o outro (comunicação), fechados para o outro (mentira, erro), abertos para as ideias, fechados nas ideias, abertos para o mundo, fechados ao mundo. Reencontramos o paradoxo cognitivo maior: *somos prisioneiros daquilo que nos liberta e libertos por aquilo que nos cerca*. (2011, p. 212 e 213, grifos do autor)

Quer dizer que a onipresença do signo verbal não condena a obra a um desdobramento lógico pré-determinado, como acontece com as coisas e objetos quaisquer – o signo “cadeira” está invariavelmente vinculado à utilidade e visualidade da coisa que assim chamamos. A arte trabalha para a ruptura desses vínculos, o que me serve como outro motivo para refutar escolas e categorias que a nomeiem.



Figura 93 – Sem título (1968),
Mark Rothko.

Fonte: reprodução no site do
MoMA

¹⁰⁰ Disponível em

<https://www.moma.org/collection/works/37042?artist_id=5047&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Rancière nos fala sobre isso quando descreve como inválida a hierarquia entre o poema e as imagens, a inexistência de uma “relação de subordinação entre uma função dirigente, a função textual de intelegibilidade e uma função imageadora colocada a seu serviço” (2012, p. 49).

Em outras palavras, sem verticalidade, filiação ou subordinação, imagens e signos verbais se entrelaçam na composição dos sentidos na arte, das memórias e também no surgimento das imagens mentais. Exemplo corriqueiro: imaginemos quando alguém transforma sonhos em signos e, conseqüentemente, em memória. Logo ao acordar, quando o sonho ainda está em nossa mente, se tomamos notas ou fazemos desenhos sobre ele – ou seja, se o tornamos materialmente signo –, ele tende a se transformar em imagens mentais bem decalcadas em nosso *bloco mágico* e pode, dias depois de ocorrido, ser lembrado no encontro com as anotações. O jogo entre as linguagens verbal e visual participa assim, diretamente, da transposição do inconsciente para as memórias e vice-versa.

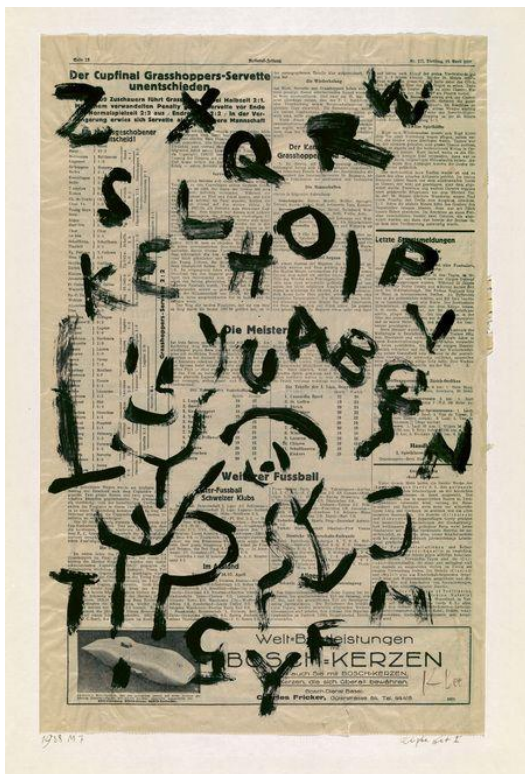


Figura 94 – *Alphabet I* (1938), Paul Klee.
Fonte: Pinterest

¹⁰¹Se recodificamos imagens em palavras, mesmo que insuficientes, o inverso também ocorre. Palavras podem ser imagens. Relembro que Neves, quando lhe perguntei sobre o uso dos símbolos alfanuméricos em suas obras, respondeu “para mim, letras e números são imagens; eu os uso como imagens”.

O signo alfanumérico é imagem em condição desgastada, por assim dizer – entendido em seu contexto usual como símbolo, aquilo que *significa e não é* – e classificado segundo a cisão automática que fazemos entre as linguagens verbal e visual, inexistente em termos práticos. “[...] quer dizer que as formas visíveis falam e que as palavras têm o peso de realidades visíveis, que os signos e as formas lançam mutuamente seus

poderes de apresentação sensível e de significação” (RANCIÈRE, 2012, p. 45).

Para nos aprofundarmos na relação entre esses símbolos e as imagens, sugiro que retomemos alguns dos pontos já discutidos neste trabalho: a linguagem como elemento de

¹⁰¹ Disponível em <<http://gramatologia.blogspot.com.br/2011/11/paul-klee.html>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

contiguidade social, como matéria-prima das imagens mentais, da autoconsciência e da relação entre consciente e inconsciente.

Edgar Morin, quando discorre sobre a via de mão dupla entre sujeito e sociedade, acrescenta a linguagem como mediadora, elemento agregador de hábitos individuais e memória coletiva:

As sociedades só existem e as culturas só se formam, conservam, transmitem e desenvolvem através das interações cerebrais/espirituais entre os indivíduos. A cultura, que caracteriza as sociedades humanas, é organizada/organizadora via o veículo cognitivo da linguagem, a partir do capital cognitivo coletivo dos conhecimentos adquiridos, das competências aprendidas, das experiências vividas, da memória histórica [...]. E, dispondo de seu capital cognitivo, a cultura institui as regras/normas que organizam a sociedade e governam os comportamentos individuais. (MORIN, 2011, p. 19)

Dessa maneira temos que, para analisar qualquer produção artística – e aqui incluímos a fotográfica – é imprescindível também entendermos as obras como amálgamas de diversas linguagens, referências e construções cognitivas coletivas, o que inclui a imaginação do observador e a cultura como um todo. Com isso quero dizer: os sentidos evocados por Neves a partir de suas lembranças individuais são percebidos pelos observadores através do prisma cultural e, por conseguinte, da linguagem verbal.

Relembro que a aparição imagética não é apenas aquilo que podemos descrever com palavras; ela ultrapassa o verbo e nem sempre encontramos relações de correspondência direta, pois

O regime representativo das artes não é o regime da semelhança ao qual se oporia a modernidade de uma arte não-figurativa, ou mesmo de uma arte do irrepresentável. É o regime de certa alteração da semelhança, isto é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível (RANCIÈRE, 2012, p. 20)

Rancière segue, nessa mesma discussão de *O Destino das Imagens*, com exemplos de picturalidade em poemas e da complementaridade entre prosa e imagens. Para ele, a imagem artística não é “[...] a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento [...], mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam” (Ibid., p. 22).



Figura 95 – Obras de Eustáquio Neves expostas. Foto de Mauricio Lima (2005).
Fonte: site da Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea (2005).

Sinal dessa intangibilidade da imagem encontramos em Neves, quando ele insere símbolos alfanuméricos desconexos – não há linhas, por vezes não há palavras ou numerais reconhecíveis. Em outras obras, as palavras não são formadas, ou não estão inteiramente legíveis e aparecem em meio a rasuras. Mas há o ato deliberado de sobrepor esses signos verbais e visuais de tal modo, fundindo-os em imagem, o que nos mostra que existe algo a se dizer que as palavras e frases não alcançam; é preciso que a composição imagética seja realizada, aproveitando-se desses símbolos para fazer sentido na sua própria desconstrução. Assim, há o resgate dessas formas desgastadas, da apresentação tipográfica dos jornais, carimbos e documentos, para que se convertam em imagem com toda sua potência sintomática.

Se a memória, por sua vez, é híbrida, multilinguística e metalinguística, então a sua manifestação material só poderia ser similar nesses aspectos: uma imagem nunca significa apenas aquilo que se vê, de modo que as demais linguagens e contextos dominados pelo autor e observador serão de alguma forma acionados na duração de uma obra. Valendo-se dos dispositivos verbais para organizar dados, fatos, cenas e situações, bem como da capacidade para imaginá-los, a memória se estabelece no ir e vir entre palavras e quadros, signos verbais e imagens mentais – e Neves escolhe materializar este movimento em suas obras, como a que está acima.

¹⁰² Disponível em <http://www.videobrasil.org.br/pan_africana/neves.html>. Acesso em 28 de abril, 2018.

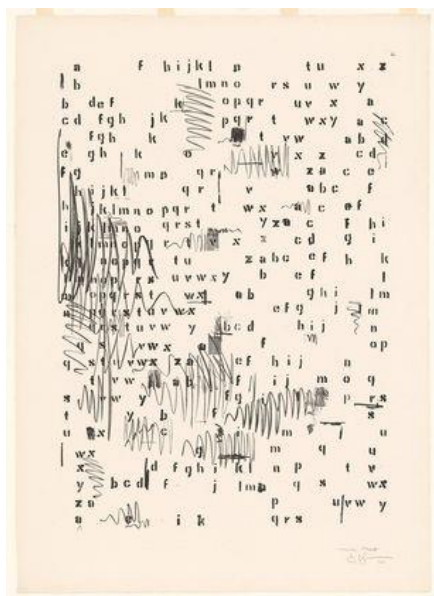


Figura 96 – *Alphabets* (1962), Jasper Johns.

Fonte: acervo digital do MoMA

¹⁰³ Ao tratarmos as obras de Neves como arte mnemônica, como uma constelação condensada no substrato fotográfico, podemos inferir que nela o percurso cognitivo, essa transferência sucessiva entre imagens e palavras, torna-se objeto, é materializado a partir de etapas multilinguísticas selecionadas entre os arquivos. Assim, a textura do embrulho de alimentos recolhido há anos e guardado na “caixa de acasos” é incorporada à memória das marcações feitas à mão pela mãe de Neves: “quando escrevo nas cópias me lembro dela fazendo anotações na folhinha do calendário, circulando as datas e escrevendo

os lembretes”, disse o artista a esta autora em encontro no seu ateliê, em 2016. Dessa forma, os símbolos alfanuméricos extraídos de uma memória ligada ao

contexto afetivo do autor são reproduzidos nas obras – não há o aviso, não há menção direta, mas há a evidência arqueológica. E pela ausência de uma instrução objetiva ao observador, essa evidência se despersonaliza e adquire potencial de sintoma.

Esse tratamento peculiar da palavra e dos símbolos não é exclusivamente encontrado nos processos de Neves, conforme deixo claro nas obras reproduzidas neste tópico. Ao transformar letras e números em quadros, Jasper Johns disse que queria tratar de “coisas que a mente já conhece” ou, ainda, “tendo a gostar de coisas que já existem” – os símbolos alfanuméricos e tipográficos substituiriam um esforço de abstração absoluta, configurando o convite às contribuições individuais dos observadores, sobre o que próprio Johns reflete em diversos momentos – deixando claro que não fala sobre sentidos de suas obras, por entender que esses cabem ao observador. “Durante o desenvolvimento [do processo de criação], acontecem mudanças de pensamento, de *associações* e de caminhos que você quer seguir ou evitar. De certa forma, o observador tem uma experiência similar ao *determinar* [o sentido]. Pode parecer tolo, mas você se sente vivo quando *encontra* com a obra”¹⁰⁴ (grifos meus).

¹⁰³ Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/67455>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

¹⁰⁴ Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/78805>>; <<https://www.ft.com/content/f35b2c44-711f-11e0-acf5-00144feabd0c>> e <<https://www.nytimes.com/2018/02/07/arts/design/jasper-johns-retrospective-broad-museum.html>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Lidar com esses *símbolos* que, em última análise, mediam toda e qualquer a relação humana, de maneira que as marcas da autoria sejam *índices* dos processos de criação, faz com que tenhamos em Johns certos chamados ao observador. Do ponto de vista semiótico, esse tratamento o aproxima de Neves por meio da construção de sentidos plurais e coletivos a partir da descaracterização do conhecido.

Nesse contexto, a letra desconexa é mais que símbolo e imagem mental de coisa qualquer; é porvir, é matéria imagética e sintomática. A postura de Johns e de Neves diante de palavras e números reafirma a ideia da indeterminância, de uma ordem diferente daquela instituída culturalmente, da quebra dos códigos – que são postos de forma reconhecível, mas deslocados de seu contexto usual – e assim apresentados por um autor que os rasura, risca e reordena. Esse uso dos símbolos configura, portanto, uma atividade autoral simultaneamente transgressora e mnemônica.

4.5. PALIMPSESTOS

Sobreposição e apagamento

Esses símbolos alfanuméricos, ora escritos à mão, ora datilografados, são marcos que



remetem aos tempos de produção e diferentes autorias, o que me serve de deixa para abordar a estética dos palimpsestos, substratos – papiros ou pergaminhos – que tiveram as palavras e imagens removidas para dar lugar a novos escritos.

Figura 97 – Páginas do palimpsesto de Arquimedes
Fonte: site Urban Imagination, Universidade de Harvard

Talvez o

palimpsesto mais famoso seja o de Arquimedes, que teve parte de sua obra apagada para dar lugar a um texto litúrgico. O resultado, ao longo dos anos, como vemos nas imagens

disponibilizadas pela Universidade de Harvard¹⁰⁵, é a aparência esvanecida, impregnada da estética do tempo e que aguça a curiosidade em torno do mistério que ronda palavras nem sempre legíveis.

Destaco o valor do trabalho minucioso – manual, artesanal, demorado – em diferentes momentos: na escrita sucedida pelo apagamento e, novamente, pela reescrita. Assim, o palimpsesto inevitavelmente nos coloca diante da mesma combinação de fatores que chama a atenção na produção de Neves: diferentes autorias, tempos e momentos de produção.

Na sobreposição de obras temos um mapa mnemônico que nos faz associar o escrito que fora apagado àquele que veio depois. Em uma época na qual os papiros e pergaminhos eram material raro, alguém se utilizou desses recursos escassos para transforma-los em interfaces comunicativas. Mais intrigante é saber que um segundo autor fez do apagamento a

sua obra: como seriam escolhidos os escritos condenados à extinção? Era com alívio ou pena que se apagavam aqueles textos?

Eis que aquele substrato, já renovado, recebeu outras notas e desenhos. No caso do palimpsesto de Arquimedes, há a ciência em inflorescência materializada sob textos litúrgicos, e que só reexistiu depois que o tempo agiu fazendo-a aparecer novamente.

¹⁰⁶Não temos mais textos bíblicos e uma simples somatória dos arquivos de Arquimedes. Temos ambos, juntos, entrelaçados, interagindo. Que poder têm essas obras



Figura 98 – *Objetivização do Corpo* (1996 - 1997)
Fonte: site Bex – Fotografia Latinoamericana

¹⁰⁵ Disponível em <<http://dighist.fas.harvard.edu/courses/2015/HUM54/exhibits/show/the-urban-city-as-a-palimpsest/item/1665>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

¹⁰⁶ Disponível em <<http://www.bexmagazine.com/autores/eustaquio-neves.php>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

juntas, em sobreposição! Que poder tem o apagamento de uma delas para o surgimento da segunda. E que poder tem essa marca vívida do apagado e reescrito!

Mais um estrato na afinidade com as obras de Neves: nelas, as letras e retratos se relacionam na lógica da reescritura; do feito e apagado; da interação entre essas camadas dispostas em diferentes momentos de produção. É o que ocorre na imagem da página anterior, na qual os símbolos alfabéticos (que nem sempre formam palavras) dialogam com o retrato, com as rasuras e pinceladas.

Neves transfere essa atmosfera misteriosa e poderosa dos palimpsestos – todas as perguntas, memórias e imaginações que eles despertam – quando executa procedimentos fotográficos e extrafotográficos – manuais, artesanais e demorados – em sobreposição. Ao mesmo tempo em que há camadas diversas de informações, existe algo de oculto, que foi extirpado, retirado, apagado. Isso me faz retomar à arqueologia de Warburg, Benjamin e Didi-Huberman: a evidência não está apenas naquilo que é materialmente descoberto, mas no apagamento, nas lacunas, naquilo de que temos apenas rastros, resíduos e, por vezes, o esquecimento e a ausência.

4.6. MONTAGEM DE SI

O self em edição e o espaço imaginativo

Essa estética do palimpsesto, tal como apresentada nas obras de Neves, evidencia um arranjo híbrido e que dispõe a materialidade do processo na obra, sugerindo diversos encontros críticos entre autor e substrato. As aplicações de inscrições denotam que a obra é resultado de repetidas leituras: “não importa ler, senão reler” (BORGES, 1984, p. 53-54) – cada tipo de anotação e interferência química nas cópias e fotogramas posiciona o autor em momentos distintos no contato com a obra, com a intencionalidade de imprimir na imagem suas memórias manipuladas e, sobretudo, de revelar essa multiplicidade de encontros com o suporte.

Assim, em uma obra estática e bidimensional são abertos intervalos que remetem à ideia da montagem cinematográfica de acordo com definição de Sergei Eisenstein, retomada por Modesto Carone Neto:

Isto é, as imagens isoladas do poema se comportam como as 'tomadas' ou os fotogramas montados num filme, articulando planos e cenas cujo significado

seria aferível pela forma em que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras na consciência de quem lê o poema (como ocorre na mente de quem vê o filme). É nesse momento que se pode pensar na metáfora e na montagem, pois, não só a primeira é, em certo sentido, uma junção de elementos incongruentes que aponta para um 'terceiro termo' que deles se diferencia, como também a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como a 'ideia' que salta da colisão de signos e imagens justapostas (CARONE NETO, 1974, p. 15).



Figura 99 – *Be Happy* (1977), Robert Frank
Fonte: Pinterest

¹⁰⁷ Eisenstein e Carone Neto procuram nexos entre palavras e cenas enquanto discutem o conceito de montagem – o que demonstra não apenas o diálogo entre as linguagens, como também nos leva de volta à organização da memória nas relações entre o visual e verbal.

Retomar a relação entre memória verbal e visual se faz necessário sobretudo porque, na obra de Neves, elementos de ambas as naturezas são materializados, como se as anotações do percurso, os arquivos de criação e manuscritos – aqueles dados que o autor quer rememorar –, fossem transferidos para o material publicado.

Os arquivos, por sua vez, não são apenas índices do processo de criação, conforme visto anteriormente, como também revelam o pensamento autoral – processo e memória se materializam e entrelaçam em anotações nos contatos, nos esboços de tratamento da imagem, e na própria produção arquivada.

O laboratório aparece como espaço condensador desses elementos. Memórias, arquivos e autorias são manipulados no *locus* de criação, o espaço onde existe a negociação do autor com a linguagem; onde todos os aspectos tratados no capítulo I e II são reunidos, manejados, alterados e transformados em materialidade. Nele, os elementos constitutivos dos processos de criação de Neves se encontram, como bem 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

¹⁰⁷ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/8205002444055515/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

coleta cultural, resguardando o tempo da construção das obras (2010, p. 125).

Conforme visto anteriormente, essa manipulação de tempos, memórias e autorias serve à narrativa do *self* e à construção da *persona* como imagem social deste. Estudar a produção de Neves, estabelecendo os vínculos entre suas escolhas de procedimentos e o contexto da produção contemporânea, é, assim, de fundamental importância para as discussões atuais sobre a imagem e seu papel na constituição de ambos, das *personas* e do *self*.

O que diferencia o homem dos demais animais é justamente a capacidade de criar versões, de selecionar, concatenar e materializar em linguagens diversas as suas memórias – inclusas aquelas de si próprio, do propósito individual, de seu passado e objetivos. Assim, concluo que editar e criar montagens de si mesmo é prerrogativa, condição humana.

Há que se reconhecer que esses dados são processados pelas vias da linguagem verbal – e aqui não vamos entrar em uma profunda discussão linguística que, por si só, rendeu, rende e renderá teses sobre o pensamento e a linguagem. Assumo que somos seres de linguagem e que pensamento e verbo estão em interação. Para Barthes, os estímulos sensoriais passam pela mediação da linguagem para se cristalizarem:

Imagens [...] podem significar [...], mas isso nunca acontece de forma autônoma. Cada sistema semiológico tem sua própria mistura linguística. Onde existe uma substância visual, por exemplo, seu significado é confirmado pelo fato de que ele é duplicado por uma mensagem visual de tal forma que, no mínimo, uma parte da mensagem icônica seja redundante ou aproveitada de sistema linguístico. (*apud* SANTAELLA, NÖTH, 2015, p. 45).

As memórias, então, são submetidas a outros mecanismos mediadores deliberadamente selecionados pelo sujeito e, eventualmente, se convertem em arquivos. A memória e a produção de arquivos são, portanto, um esforço – nem sempre voluntário – de edição, de criação e de fixação do *self*; sua própria montagem.

Embora naturalmente associada às artes do movimento, a montagem também se faz presente na fotografia do ponto de vista técnico. Agora que já conhecemos os diversos momentos de produção de Neves, podemos recapitular o extenso trabalho que ele desenvolve no laboratório e, além disso, as intervenções extrafotográficas que o suporte recebe. Somos capazes de dissociar a instantaneidade da produção fotográfica e podemos assinalar, a partir dos diferentes momentos de produção identificáveis nas obras, o esforço de montagem.



Figura 100 – Eustáquio Neves em laboratório, 1995
 Fonte: conta pessoal do autor na rede social Instagram

Neves parece querer que suas imagens resultem do arquivo transformado em obra – não em apresentação cronologicamente organizada, como em um *making of*, mas da maneira como os fatos e experiências se misturam na memória individual, nos palimpsestos e em sua “caixa de acasos”: em camadas disformes que se entrelaçam e emergem oníricas. Mais do que isso, parece querer que suas imagens sejam percebidas como tal, uma montagem que não apaga as imperfeições de seu processo; pelo contrário, evidencia as rupturas temporais e distorções visuais do que fora sobreposto.

Sobre o arranjo anacrônico de imagens, David Burnett, curador de Atlas de Gerhard Richter na Austrália, nos diz:

*Most of us are familiar with images as part of a continuum, whether they are family photos in an album (or perhaps a digital archive now) or the continuous and largely superfluous flow of media images we encounter on a daily basis. When isolated from that continuum, however, or placed into a specific order and arrangement as Richter has done, **these images become strangely present again**; their place in the flow is arrested. It is perhaps this characteristic that is most salient in Atlas.¹⁰⁸ (2017, s.p., grifos meus)*

¹⁰⁸ Em tradução livre: A maioria de nós está familiarizada com imagens como parte de um *continuum*, sejam elas fotos de família em um álbum (ou talvez nos arquivos digitais), ou o fluxo contínuo e amplamente supérfluo de imagens de mídia que encontramos diariamente. Quando isoladas desse *continuum*, no entanto, ou colocadas em uma ordem e disposição específicas, como Richter fez, *essas imagens se tornam estranhamente presentes novamente*; seu lugar no fluxo é preso. É talvez essa característica que é mais saliente no Atlas. Disponível em <<https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

As imagens reunidas nas montagens de Neves embaralham os elementos do modelo sequencial, lógico e cronal que encontramos regularmente – são anacrônicas, heterotópicas e seguem, assim como o sujeito que as produziu, a lógica da sobredeterminação.

Talvez se compreenda melhor, agora, toda a distância que separa o modelo ideal da dedução e este, sintomal, da sobredeterminação. A primeira abreviava a imagem para lhe dar sentido e a polarizava na unidade de uma síntese; via no símbolo uma espécie de unidade inteligível ou de esquema entre a regra geral e o acontecimento singular. A segunda não nega o símbolo, apenas especifica que o sintoma libera sua simbolicidade “na areia da carne”¹⁰⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 230)

Ainda, sobre a relação entre sintoma e anacronismo:

A coerção temporal do sintoma é completamente diferente. Nele não há algo que desaparece para dar lugar a outra coisa que o sucederia ou que marcaria o triunfo de um progresso. Há somente o jogo confuso do avanço e da regressão juntos. Em realidade, a sobredeterminação abre o tempo do sintoma. [...] Em suma, o sintoma só existe – só insiste – quando uma dedução sintética, no sentido apaziguador do termo, não consegue existir. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 232-233)

Os procedimentos de montagem que se revelam como tal na materialidade das obras de Neves causam o distúrbio nas grandezas espaço-temporais e são responsáveis por sua característica sintomática. É preciso manipular as aparências do *aqui e agora* ou do *lá e então* para transportar o observador para um universo *outro*, onde a relação entre alteridade e identidade se desenvolve, onde a emoção de Neves é recodificada na emoção do outro.

A quebra dos protocolos processuais é um dado *a priori* sobre a obra de Neves – resultados que são considerados “erros” de montagem e edição da imagem na maioria dos laboratórios são incorporados por ele naturalmente – e é essa ordem estética que conjuga as rupturas à ancestralidade e que, portanto, realiza a transferência do universo autoral ao coletivo.

¹¹⁰É na transgressão da fotografia enquanto linguagem estanque, atrelada à inútil perseguição do fato e dos adventos tecnológicos, que Neves reafirma o fazer fotográfico como narrativa paralela ao real, que apela ao visível para sugerir, além dele, um sentido que se dá no caráter relacional da arte: memórias de um autor combinadas ao universo semântico do observador e inseridas em contexto cultural, gerando significados outros que escapam de

¹⁰⁹ J. Lacan, *Écrits*, op. cit, p. 280

¹¹⁰ Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/sob-luz-tropical-racismo-e-padres-de-cor-da-industria-fotografica-no-brasil/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

definições para as imagens fotográficas encontradas no senso comum. Os índices dos processos fotográficos, ao firmarem-se na obra, estabelecem *presenças* que os transcendem e transformam.



Figura 101 – *Boa Aparência* (2014)
Fonte: site Geledés – Instituto da Mulher Negra

Para Salles, em retomada das contribuições de Colapietro: “Na mudança do enfoque do *self* em si mesmo para a explicação do sujeito sob o ponto de vista das práticas entrelaçadas, o *locus* da criatividade é pluralizado e historicizado” (2006, p. 150). Para Aby Warburg, requisitado por Didi-Huberman neste ponto, as imagens contêm memórias sociais e a disposição de diversas imagens cria associações *outras* em favor de uma narrativa não-linear da sociedade Ocidental – relembremos *Atlas*. Yuri Lotman, por sua vez, reflete sobre a coincidência entre as memórias individuais e coletivas no plano da cultura:

A cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, isto é, um mecanismo supra-individual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e da elaboração de outros novos. Nesse sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, o espaço dentro de cujos limites alguns textos comuns pode se conservar e ser atualizados. (LOTMAN *apud* SALLES, 2006, p. 66)

Nesse sentido, não há autor que esteja deslocado de seu contexto criativo e não há arte que não transcenda o sujeito autor e seu contexto – embora a produção fotográfica passe, desde a tomada da cena no fotograma à eventual publicação, por filtros individuais sobre os

quais incidem conhecimentos, experiências e vivências relacionadas ou não ao ato fotográfico.

Isso posto, da mesma forma que não considero o sujeito como um ente puro e com limites identificáveis, e que descarto a possibilidade de apreensão do real e do presente, entendo que a obra não se encerra nela mesma. Isso ocorre porque acato o conceito das redes de criação e, por conseguinte, coloco o material publicado como interface que media o encontro entre sujeitos sobredeterminados – ou teria que explicar a obra como o improvável produto finalizado de diversas variáveis mutáveis, em processo e interação. Em outras palavras, o autor, como sujeito isolado, inspirado e genial, realmente está morto, conforme nos diz Barthes¹¹¹ – e com ele foi sepultada a obra-prima que se basta como referencial absoluto de criação, sem pesquisa, sem arquivo, sem montagem, sem *self* e sem a interferência coletiva.

A quebra dos códigos técnicos, quando aplicada a imagens que remetem à memória e à tradição – em virtude da estética do tempo –, subverte aquilo que se espera de uma fotografia produzida por métodos considerados arcaicos e cria um sentido relacionado aos contextos atuais e, sobretudo, fala aos afetos dos observadores, convidando-os a produzir, criar, sonhar. Nas relações de transferência simultâneas e indissociáveis – a saber: de procedimentos, entre tradição fotográfica e quebra de seus códigos; e semântica, das memórias pessoais ao contexto sociocultural – a obra de Neves faz a passagem do universo autoral ao ambiente coletivo. O vínculo transdiscursivo e a existência dos índices de alguns dos momentos de produção não implicam, entretanto, no estabelecimento de um sentido único, reitero.

Depois dessa ampla discussão chegamos ao modelo ético e estético de Neves: o *self*, o sujeito sobreterminado – resultado e agente das experiências, da ancestralidade e da cultura –, é transformado, a partir do experimentalismo desenvolvido pela via da montagem, da arte mnemônica e da estética dos palimpsestos, em sujeito fotográfico e elege a explícita sobreposição de camadas visuais para fazê-lo.

Ter a obra decidida na mente, como Neves afirma, é tão somente o ponto de partida, o reconhecimento da intencionalidade de produzir e de lidar com o incerto: “No percurso algumas coisas acontecem e são incorporadas ou descartadas”, diz Neves. Configura-se a

¹¹¹ Texto publicado em *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

necessidade de narrar a si mesmo por meio de uma linguagem que, na busca desse objetivo inicial, precisa ser dilatada, invadir o campo da montagem cinematográfica, das artes plásticas e também da literatura; ser transversal e, ainda sim, essencialmente fotográfica, com suas bases imagéticas constituídas no ambiente do laboratório e nele processadas.

Eder Chiodetto diz que os trabalhos de Neves “mostram um artista complexo com extrema habilidade para verter em atmosferas, texturas e cores difusas sua consciência crítica e histórica”¹¹². Utilizo a acertada síntese do curador para concluir que nas obras temos uma analogia artística da *persona* de Neves: um sujeito constituído por um trabalho constante de edição, se expressando na visualidade das camadas sobrepostas, com a paradoxal finalidade de construir-se enquanto se despersonaliza para alcançar o efeito da empatia e alteridade no observador. Essas escolhas de procedimentos combinam as dimensões poética e política na estética do palimpsesto e sugerem a experiência a partir de um tipo peculiar de montagem que explorarei a seguir, no momento final desta dissertação: a *assemblage*.

4.7. ASSEMBLAGE

Da vista das coisas à imagem do self

¹¹³A *assemblage* é um conceito-chave quando nos propomos a entender os procedimentos utilizados por Neves, aprofundando-nos na questão da passagem de sentido individual à esfera coletiva.

Termo surgido em 1953 e introduzido nas artes por Jean Dubuffet, a *assemblage* expõe a existência de um processo que não se encerra na obra. Ficam evidentes no substrato as diferentes etapas de produção, a autoria coletiva, o resgate de procedimentos, o colecionismo, as estéticas do tempo e do acúmulo, bem como as tensões entre orgânico e inorgânico.

Na obra da página seguinte, *Natureza Morta*



Figura 102 – *Cheveux de Sylvain* (1953),
Jean Dubuffet
Fonte: Pinterest

¹¹² Disponível em <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/dossier/1033186>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

¹¹³ Disponível em <<https://www.pinterest.com/pin/345862446352964427/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

com *Palhinha de Cadeira* (1912), Pablo Picasso nos mostra que as explorações do que mais tarde seria chamado *assemblage* já eram desenvolvidas muito antes de cunhado o termo. Ou seja, esclareço que o surgimento do termo, em conformidade à não-linearidade dos procedimentos, não designa a origem desse tipo de composição.

Com o conceito de *assemblage*, Dubuffet exercita sua arte livre, independente dos dogmatismos da crítica, das amarras curatoriais, da necessidade de ser prazerosa, do belo imediato e, sobretudo, do *status* e mérito conferido aos artistas e obras selecionados pela figura que ele chama de “professores” em *Cultura Asfixiante*, livro que faz crítica aguda a todo o sistema de seleção e produção artísticas:

“Ora, a essência da criação artística é a inovação, para o que qualquer professor se mostrará menos preparado porque durante muito tempo bebeu apenas o leite das obras do passado. [...] São sempre escolares aqueles que, em vez de aspirarem a uma atividade adulta, ou seja, criativa, se amarram à posição de escolar, isto é, passivamente receptiva [...]. O espírito criador opõe-se tanto quanto possível à posição assumida pelo professor” (1971, p. 15 e 16)

¹¹⁴O professor e a postura escolástica denunciados por Dubuffet hoje podem ser entendidos como aqueles que estabelecem a hierarquização da arte e definem quais autores possuem valor mercadológico, sobre os quais Neves teceu um único comentário: “Não fiz e não faço concessões”, dando a entender que as regras de mercado não servem de lastro para sua produção.



Figura 103 – *Natureza Morta com Palhinha de Cadeira* (1912), Pablo Picasso
Fonte: site Picasso.org

“[...] é em forma de proliferação horizontal, em forma de desenvolvimento infinitamente diversificado, que o pensamento criador ganha força e saúde. Não existe pior obstáculo para essa proliferação do que o prestígio de alguns [...] integrados na fileira dos grandes dignitários e acerca dos quais se fustigam os ouvidos do público para convencer este de seu mérito. Não existe tarefa mais esterilizante do que essa [...]” (Ibid., p. 12)

¹¹⁴ Disponível em <<https://www.pablopicasso.org/images/paintings/still-life-with-chair-caning.jpg>>. Acesso em 28 de abril, 2018.



Figura 104 – *Roda de Bicicleta* (1913), Marcel Duchamp

Fonte: site MoMA Learning

¹¹⁵ A *assemblage* não tem uma linguagem definida; é híbrida como ponto de partida e muitas vezes descrita na ficha catalográfica das obras como “técnica mista”. Isso nos mostra que, quando falamos em *assemblage*, estamos no campo da feitura, das técnicas e procedimentos, não de escolas – às quais Rancière graciosamente (em minha opinião) descreve como “teleologias inerentes aos indicadores temporais” (2012, p. 49) – ou do finalismo que atribui ligação direta entre as características plásticas e os períodos de produção. Estamos no campo dos “regimes estéticos” (Ibid.), conforme já mencionei anteriormente.

Isso quer dizer que as hierarquias artísticas não são consideradas. Esqueçamos a ideia de filiação estabelecida por historiadores da arte. Não há privilégio entre os procedimentos além daqueles estabelecidos pelas escolhas autorais, tampouco

protocolos, métodos e técnicas determinados. Não há, acima de tudo, linguagem matricial – pintura, performance, literatura, fotografia, escultura, colagem, cinema: todas elas se revelam em diálogo, em troca, em interação.

A arte transgressora e libertária de Dubuffet é, portanto, compatível à produção de Neves não apenas no âmbito estético, mas também nos princípios éticos, o que me conduz à exploração da *assemblage* enquanto imagem fruto de um processo peculiar e suas implicações dentro de toda a discussão que elaborei a partir das obras de Neves.

¹¹⁶Em detrimento aos escritos de Dubuffet, há quem tente enquadrar a *assemblage* como escola, posicionando-a no pós-modernismo e criando critérios indispensáveis para cercá-la em determinado período histórico e contexto de produção.

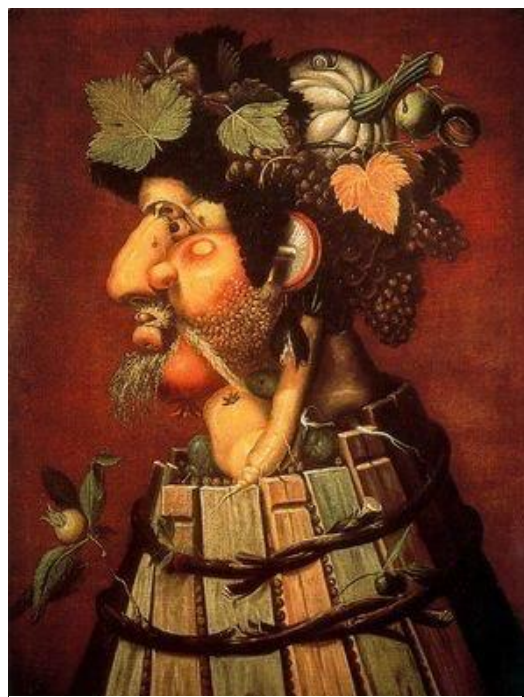


Figura 105 – *Outono* (1573), Giuseppe Arcimboldo

Fonte: site Giuseppe Arcimboldo - The Complete Works

¹¹⁵ Disponível em <https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913>. Acesso em 28 de abril, 2018.

¹¹⁶ Disponível em <<https://www.giuseppe-arcimboldo.org/Autumn-1573.html>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Entretanto, conforme visto na página anterior, Picasso já experimentava a inserção de texturas e objetos em suas obras. Além disso, Marcel Duchamp, expoente do chamado Dadaísmo, já produzia *assemblages* na primeira década do século passado, com a célebre série *Ready-Made* publicada a partir de 1913. Ainda em postura contraditória a Debuffet, há quem vincule a *assemblage* à característica *sine qua non* da tridimensionalidade.

A *assemblage*, reitero, é procedimento e não se encerra em determinado período ou grupo de autores. Obras que tragam a estética do acúmulo, como o próprio Dubuffet esclarece, são *assemblages*.

Como provocação, trago à discussão os retratos produzidos por Giuseppe Arcimboldo, ainda no século XVI. Feitos a partir de tinta óleo sobre tela, eles mostram diversos objetos, orgânicos e inorgânicos, compondo feições humanas, como a que temos na página anterior.

Embora os objetos estejam desenhados, eles aparecem reunidos na estética do



Figura 106 – *Dialogue* (1982), Jan Svankmajer
Fonte: blog Mark Mcgivern

acúmulo, do sobreposto, o que é suficiente para que eu admita estar diante de uma *assemblage*.

¹¹⁷Partindo para o cinema e o teatro, para termos exemplos da *assemblage* nas artes do movimento, destaco o curta-metragem *Dialogue* (1982), de Jan Svankmajer, e a peça *Gritos* (2017), da Cia Dos à Deux.

Em ambas as obras os objetos, quando adicionados uns aos outros, ganham vida. No filme, eles aparecem divididos entre orgânicos e inorgânicos. Os dois conjuntos formam feições humanas e, no encontro entre elas, o diálogo acontece e existem triturações sucessivas.

¹¹⁷ Disponível em <<https://markmcgivern.wordpress.com/2010/11/17/111/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Os fragmentos minúsculos formam um tipo de massa que, por sua vez, esculpe dois corpos humanos de volta.



Figura 107 – *Gritos* (2017), Cia Dos à Deux
Fonte: site Sobre Teatros

¹¹⁸ Na peça, partes de marionetes desmembradas contracenam e se fundem aos dois atores da companhia. São três atos e, na disposição cenográfica, os objetos são agrupados e ganham outros sentidos: a cadeira é, simultaneamente, corpo e cadeira; as estruturas das molas de colchões são as paredes de uma casa e os corpos dos atores

são o suporte para o rosto e membros das marionetes. O boneco, por vezes, conduz o humano.

Diante desses exemplos, defino a *assemblage* como a montagem que se revela como tal por meio da evidência do acúmulo e da sobreposição, das camadas formadas por objetos quaisquer – e aqui cabem aqueles de formas tridimensionais e também bidimensionais: um retrato antigo, com estética e estrutura da foto esmaecida, sobre o qual se amontoam camadas, por exemplo. *Assemblage* é a montagem que explicita seu próprio anacronismo, a partir da união de objetos e de seus respectivos tempos diversos, expressa materialmente no substrato. É, portanto, um tipo específico de montagem que deixa evidente a relação entre elementos materiais e imateriais não-lineares. Didi-Huberman traz importante reflexão sobre os efeitos da montagem no artigo *Quando as imagens tocam o real*, e afirma:

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história”, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212)

¹¹⁸ Disponível em <<http://www.sobreteatros.com.br/node/47>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

A *assemblage* constitui-se na aparência do acúmulo que se revela nos pontos de junção, nas falhas de encaixe, nas diferentes perspectivas, nas particularidades de cada material. Se na *vernissage* a aplicação de uma camada de verniz tinha por objetivo o apagamento das “imprefeições” que denotavam o trabalho humano na obra, na *assemblage* esses rastros do processo são incorporados como procedimento.

Todas essas imperfeições são deliberadamente expostas e participam de uma estética que é simultaneamente do erro e do objeto. Do erro porque a precisão do encaixe dá lugar ao ajambrado, sobreposto, encaixado, rasurado; ao remendo reconhecível. Do objeto porque as coisas do arquivo, orgânicas e inorgânicas, são convertidas em imagem de um acúmulo reordenado.

Essa imagem, fruto do sobreposto e da hibridização, não anula a vista das coisas isoladas – elas ainda são coisas, mesmo que fundidas a outras –, nem nos priva de um certo caráter tridimensional do objeto, mesmo quando a obra é bidimensional. Confere, entretanto, um outro sentido em uma somatória propositalmente seletiva – que mostra algumas de suas faces enquanto oculta outras –, e uma ordem que não é a das coisas em questão, mas a da imaginação de alguém que as guardou, recolheu, acumulou e assim escolheu por reordena-las. É pelas mãos do autor que a *assemblage* representa ao deformar, em mais uma afirmativa sintomática:

Ao simbolizar ele [o sintoma] representa, mas representa de modo a deformar[...]. A questão consiste, repito, em levar em conta o momento em que o saber do símbolo entra em crise e se interrompe frente ao não-saber do sintoma, que em contrapartida abre e projeta sua simbolicidade num jorro exponencial de todas as condições de sentido em ação numa imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 234-235)

Estar diante de uma *assemblage* é estar disposto a romper a lógica da causalidade e do uso dos objetos que, tão logo sejam reconhecidos e nomeados mentalmente, se impõe. Por exemplo, uma sequência que podemos inferir a partir de um dos objetos da obra de Duchamp colocada algumas páginas atrás: roda – bicicleta – solo – transporte. Eis que a roda está suspensa, sem a bicicleta, distante do solo e de sua finalidade de transporte. Temos as imagens e palavras libertas de uma medida comum e de um encadeamento pré-determinado, causal. Em seu lugar, há a sugestão de uma finalidade imaginativa.

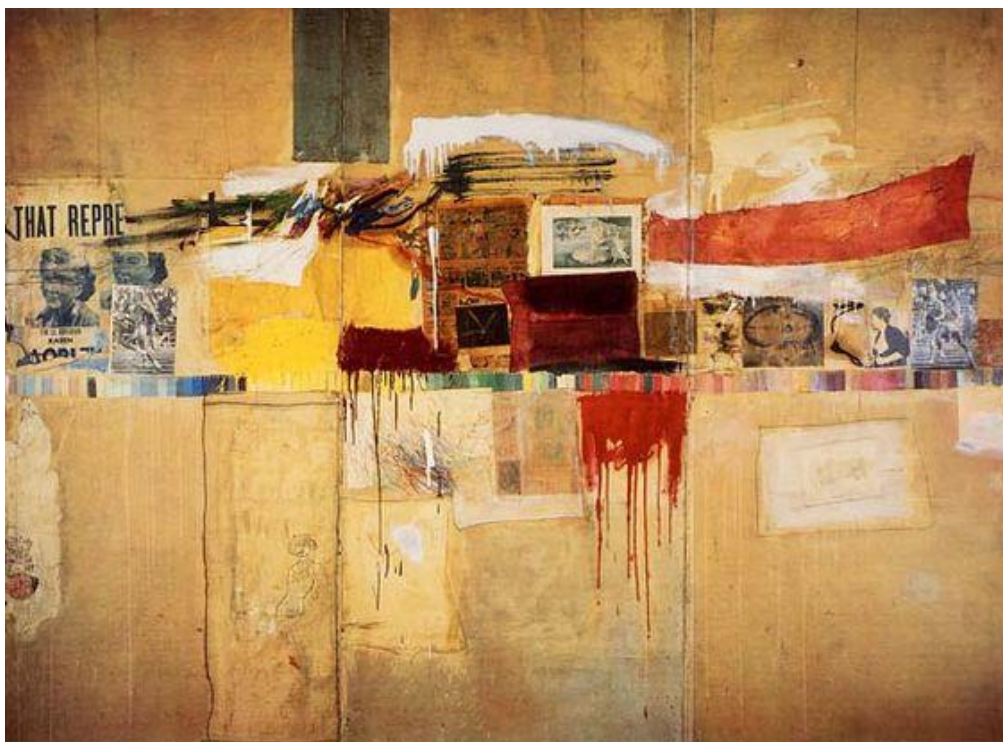


Figura 108 – *Rebus* (1955), Robert Rauschenberg
 Fonte: acervo digital MoMA

As coisas aparecem fora do lugar, da cronologia e do contexto semântico que geralmente ocupam e assim são mostradas pela clara interferência de um autor, o sujeito subversivo que modifica os propósitos dos objetos e os converte em esculturas, pinturas, fotografias, imagens. Uma atividade essencialmente sintomática, por assim dizer, que liberta as coisas daquilo que elas geralmente devem significar.

Descrevendo a *assemblage*, chego à grande semelhança que esse procedimento artístico tem com o sujeito fotográfico de Neves, aquele que acumula arquivos para narrar-se enquanto subverte a função do documento fotográfico e cria, na sobreposição de camadas, um sentido gestado no/para o coletivo.

As imagens tomadas em diferentes momentos e mostradas como fotografias sobre as quais o artista trabalha; os rastros de pinceis, carimbos, códigos de barra e máquina de escrever; papéis rotos e envelhecidos, bases feitas em madeira, em tecido, linhas em pespontos; esculturas, vasos, objetos religiosos e instrumentos musicais são fotografados e compõem as molduras de retratos que parecem saídos do fundo de uma das gavetas de Domenico, o personagem de Tarkovsky. A fotografia tornada objeto e os objetos

¹¹⁹ Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/98673>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

transformados em imagens fotográficas – assim, no *assemblage fotográfico de Neves*, são construídas molduras, fundos e elementos de transição.

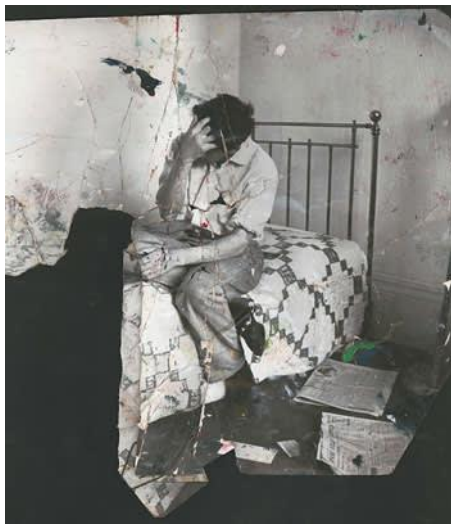


Figura 109 – Retrato de Lucian Freud, por John Deakin (1960), parte do arquivo de Francis Bacon

Fonte: site Financial Times

120

Jasper Johns conta que seu trabalho *Regrets* (2012) foi inspirado em uma fotografia antiga que fora manipulada, amassada e rasgada – trata-se de um retrato de Lucian Freud feito por John Deakin e integrante de uma série de arquivos de Francis Bacon que Johns adquiriu em um leilão. Ao falar da imagem (ao lado), Johns evoca a estética do tempo e o valor mnemônico do objeto fotográfico: “*Bacon mistreated the*

photographs - physically, is what it looks like. [...] I just saw that and it caught my eye.”¹²¹, ao que a jornalista Julie Belcove acrescenta: *The photograph was paint-splattered and torn, with a large chunk of the lower left side missing altogether, and the creases and voids – the photograph as object – were as interesting to Johns as the image itself*¹²².

Chamo a atenção para a correspondência entre o tratamento subversivo que Bacon e Neves dedicam ao objeto fotográfico; o rasgo e a corrosão no lugar da preservação – e como ele evidencia as diversas autorias e tempos em uma materialidade que traz rastros da ação humana. Em Neves temos a fotografia e os arquivos como objetos e os objetos na fotografia e nos arquivos – um jogo complexo que coloca a estética objetual como plataforma da imaginação e da memória nessas *assemblages fotográficas*.

Cada objeto que deixa suas marcas nas obras de Neves contribui definitivamente para essa estética do acúmulo em uma imagem na qual o sagrado e frívolo se sobrepõem; a memória afetiva e a coisa banal aparecem fundidas.

¹²⁰ Disponível em <<https://www.ft.com/content/65e763c8-9444-11e3-a0e1-00144feab7de>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

¹²¹ Em tradução livre: “Bacon maltratou as fotografias – fisicamente falando, é o que me parece. Eu olhei para aquilo e foi o que chamou minha atenção”. Entrevista disponível em <<https://www.ft.com/content/65e763c8-9444-11e3-a0e1-00144feab7de>>. Acesso em 10 de março, 2018.

¹²² “A fotografia apresenta manchas de tinta e rasgos, falta um pedaço grande no canto inferior esquerdo e há vincos e vazios – a fotografia como objeto – são tão interessantes para Johns quanto a própria imagem”, em tradução livre.



Figuras 110 e 111 – *Arturos* (1992-97), Eustáquio Neves
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Em visita ao ateliê de Neves deparei-me com um saleiro, desses que vão à mesa: estava sobre a bancada o objeto absolutamente comum e nada ‘fotografável’. O artista utilizou o decalque da tampa da embalagem como carimbo cuja impressão aparece em diversas imagens de *Cartas ao Mar*.

“Qualquer coisa serve para a imagem”, disse ele, evocando, talvez involuntariamente, a função crucial da coisa, do objeto, na materialização de suas memórias e tempos.

Essa montagem do acúmulo, do sobreposto e do objeto em reuso colabora ainda para a manutenção do véu onírico, sobre o qual falei anteriormente. *O afastamento daquilo que é esperado de determinada linguagem e das coisas do mundo transforma o utilitário em fantástico.*

O distanciamento acontece em vários níveis: nas feições, nas palavras, nos objetos e nas fotografias de todas elas. Nada ou ninguém está posto de forma automaticamente reconhecível; é preciso se perguntar.



Figura 112 – Saleiro tal como encontrado no ateliê de Eustáquio Neves, em 2016
Fonte: fotografia da autora

¹²³ Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Processando pela via fotográfica a aparência/ função dos objetos, Neves faz com que o observador seja surpreendido por interfaces que trazem um rearranjo dos recursos artísticos e materiais, em uma mescla que não apenas posiciona o autor em interação com o suporte, como também revela que coisas e técnicas estão a serviço da imaginação e da fantasia.

Quando define o conceito de arquissemelhança, Rancière traz uma importante reflexão sobre a técnica e a imagem de arte. Em um parágrafo, o teórico sintetiza pontos nevrálgicos dessa discussão, entre eles a presença e o encontro mediado pela imagem:

As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. [...] A imagem da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças. Todavia, reencontra em seu caminho outra semelhança, a que define a relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa. Chamemos isso de arquissemelhança. Ela é a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém. Essa arquissemelhança é a alteridade que nossos contemporâneos reivindicam para a imagem ou deploram que se tenha esvaído junto com ela. Mas, de fato, ela nunca se esvai. Na verdade, ela não para de fazer seu próprio jogo passar justamente pela brecha que separa as operações da arte das técnicas de reprodução. (2012, p. 17)

124



Figura 114 – *Cartas ao Mar* (2015),
Eustáquio Neves
Fonte: site My Art Guides

Ou seja, a *assemblage* fotográfica de Neves é o que possibilita, via arquissemelhança, a transformação do objeto em imagem de arte e mediadora do encontro, uma imagem que comporta a analogia visual do autor e aguça a intencionalidade interpretativa do observador. Além disso, as obras materializam o diálogo entre linguagens artísticas – esse colabora definitivamente para o estabelecimento de um universo mnemônico e, simultaneamente, de uma *presença* sintomática, transponível para as lembranças daqueles que adentram esses universos *outros*, anacrônicos e dotados de espaços tão próprios quanto múltiplos. A montagem do tipo *assemblage* conjuga os elementos plásticos dos palimpsestos e da arte da memória, trabalhando para a analogia visual da *persona* de Neves.

¹²⁴ Disponível em <<http://myartguides.com/exhibitions/eustaquio-neves/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.



Figura 115 –Trois télégrammes (1966), Robert Filliou
Fonte: site MoMA

¹²⁵ Essa *persona*, por sua vez, não é a do espelho, tampouco aquela cujo nome seduz curadores e pesquisadores da arte – os mesmos que, paradoxalmente, utilizam a morte do autor barthesiano como subterfúgio para interpretações equivocada dos processos de criação. Imagino que esteja claro neste ponto da discussão que o reconhecimento da autoria a partir dos rastros processuais presentes nas obras em nada se assemelha ao estabelecimento de nexos diretos entre biografismo e sentido; muito menos justifica escalas de valoração mercadológica utilizadas para precificar autores e suas produções.

A *presença* à qual me refiro coincide com um projeto poético inacabado, em andamento, em processo, ao *self personificado nos processos* e em busca. Sobre a procura, Neves nos diz: “Não me sinto representado em vários segmentos da fotografia, então eu busco mudar essa relação com o meu trabalho, tento trazer uma dignidade para o negro dentro do que faço e discutir diversas questões política e historicamente colocadas”¹²⁶.

Essa busca passa, em sua dimensão material, pela subversão dos protocolos laboratoriais até que o sujeito fotográfico se *presentifique na ausência* de respostas diretas àqueles que contemplam; na indeterminância gerada pela exploração experimental dos métodos fotográficos, na ficcionalização e transposição do universo autoral ao contexto político e seus sentidos coletivos. Assim, nessa combinação de elementos materiais e imateriais, a presença se faz simultaneamente pelo acúmulo e pela falta. Em entrevista, a professora de mitologia Helenice Hartmann afirma:

Na mitologia grega, a mãe de Eros, o desejo, é a Penúria, a falta. Sabiamente, os gregos colocavam a carência como a origem de tudo que desejamos na vida. Para eles, esse gosto de escassez, de insuficiência, de insatisfação é a grande faísca que dá partida às nossas ações, planos e sonhos.¹²⁷ (2017, s.p.)

¹²⁵ Disponível em:

<https://www.moma.org/collection/works/147034?artist_id=1873&locale=it&sov_referrer=artist>. Acesso em 28 de abril, 2018.

¹²⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4QWMZYIGbB4>>. Acesso em 10 de março, 2018.

¹²⁷ Disponível em <<http://vidasimples.uol.com.br/noticias/pensar/a-falta-que-nos-move.phtml#.WtpvJMbOqt8>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Eustáquio Neves, o sujeito fotográfico, define a si mesmo nas tantas camadas sobrepostas e surge como resultado do incerto, do apagamento, da ausência de informações precisas, da transformação dos objetos em imagens.

“De volta ao começo e ao simples, cada vez mais minimalista” disse Neves sobre a imagem abaixo, publicada por ele em suas redes sociais no dia 17 de março de 2008, sinalizando que a busca continua.

Eis que, mesmo diante do acúmulo, do extenso trabalho de arquivamento, da reelaboração de um passado rememorado, da retomada da ancestralidade; das lacunas preenchidas com a imaginação, dos sonhos materializados, do experimentalismo que dilata e entrelaça as linguagens e da interpretação delegada ao observador, o processo segue, pois a falta resiste – e o que mais define a busca e o próprio sujeito senão uma persistente ausência?



Figura 116 – *Memória do Filme* (2018), Eustáquio Neves
Fonte: reprodução, conta pessoal do autor na rede social Instagram

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS
A PRESENÇA DO SUJEITO FOTOGRÁFICO

[...] como se vincula uma obra com as relações de produção da época? [...] – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações?

Walter Benjamin

A natureza complexa das obras de Eustáquio Neves me conduziu até o estudo dos processos de criação. Diante de um objeto que desafiava a fixidez de muitas das abordagens teóricas, conceitos sedimentados, críticas repisadas e estereótipos institucionalizados, não tive escolha além procurar por uma fonte de conhecimento que me parecesse justa e que tratasse do objeto sem abreviá-lo.

A abreviação é confortável, presume-se domínio e conhecimento profundos. Mas conhecer as motivações de Neves é impossível para mim, por razões históricas e políticas. Sendo eu branca, privilegiada e vivendo em uma sociedade predominantemente racista – e aqui imagino não ser necessária qualquer justificativa –, apontar o sentido de uma manifestação arraigada na ancestralidade afro-brasileira seria inútil.

Para quem vive a naturalização da violência contra a população negra, para quem teve ascendentes escravizados, para aqueles que empreendem a luta diária por igualdade de direitos e oportunidades, essas obras têm outro sentido – e que prepotência seria tentar pontuá-los.

Sempre senti isso e me incomodei com academia, crítica e curadoria majoritariamente brancas buscando na análise alguma autoridade interpretativa. Outra inquietação era a necessidade acadêmica de atribuir categorias e rótulos a uma arte subversiva e transgressora. Primeiro o reconhecimento do poder da imagem para depois a imposição de rédeas, afirmando o domínio ilusório.

Desde o começo renego a autoridade e as classificações sobre Neves e foi assim, no confronto com esses desconfortos, que cheguei à questão dos múltiplos sentidos, da presença e da contribuição do observador: um descendente de quilombolas jamais olhará para as fotografias de *Arturos* como eu – o que não quer dizer que as imagens da série sejam menos poderosas para mim, ou, pior, que eu tenha alguma vantagem na leitura, como muitos conhecedores da história da arte erroneamente inferem sobre si mesmos.

Observadas de minha perspectiva, as obras de Neves são um fortíssimo exercício de alteridade, funcionam como memórias ausentes – mas tão vívidas – que me golpeiam com força avassaladora, tanto que se tornaram tema desta dissertação.

É nessa modulação semântica que encontro o grande trunfo da imagem de arte. Pela complexidade e dessemelhança são mantidas as instruções autorais enquanto se alteram, diante do prisma do observador, os sentidos. As imagens de Neves trazem esse conteúdo sintomático que comunica, convida, provoca e exige interlocução.

O que me cabia, quando reconhecida a complexidade que comporta tantos sentidos, era discutir como ela é constituída. Escolhi partir da fala de Neves: tempo, memória e todas as

manifestações de ambos expressas nas obras. Depois, busquei leituras sobre esses elementos que fossem compatíveis à ideia de uma autoria capaz de moldá-los, o que me levou à transversalidade e à heterotopia. E assim cheguei aos processos de criação e às atuais discussões sobre a imagem.

Quando optei pela não-linearidade era preciso manter a difícil coerência: seguir não-linear até o fim, dando conta da complexidade sem abreviá-la com interpretações pessoais. Recusei-me a tratar o artista como uma grande paráfrase em benefício da teoria. O caminho era o inverso: encontrar a teoria que se ajustasse à complexidade da produção a que tive acesso. A satisfação de encontrar fontes que não encurtam os debates em favor de falsas soluções foi imensa, imediata.

No Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, conduzido pela Prof^a Dr^a Cecilia Almeida Salles, encontrei pessoas que desenvolvem estudos nas áreas mais variadas da expressão artística, com abordagens muito diversas. No contato com elas, percebi que o caminho da hibridização ganharia outra dimensão em minha pesquisa. Era preciso desmontar os limites que foram impostos às linguagens e, junto à transversalidade, discutir a constituição das imagens sem que, para isso, eu as precisasse encaixar em categorias históricas ou ignorar que obras são interfaces comunicativas – feitas por alguém e com a finalidade da expressão. A relevância do estudo sobre os processos de Neves estava justamente em exemplos externos, nas recorrências entre os percursos dele e de autores de outras áreas da expressão.

Concomitantemente, Prof^a Dr^a Lucia Santaella apresentou-me aos escritos de Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière e, no contato com as obras de ambos, me vi diante da total compatibilidade com as questões discutidas no grupo de pesquisas. Encontrei nas páginas dos teóricos franceses expressões como “regime estético”, “rastros processuais” e tantas outras que, hoje me sinto apta a dizer, são o tratamento filosófico dos processos de criação e, mais do que isso, guardam a impressionante correspondência com as escolhas e procedimentos de Neves – a constelação das imagens, a pesquisa, os universos anacrônicos e heterotópicos. Estava diante da preciosa oportunidade de estabelecer diálogo entre teorias de diferentes áreas e com um objeto que servia perfeitamente a esse propósito. Seria, enfim, uma dissertação híbrida, tratando de um projeto poético igualmente híbrido.

Também vi a chance de discutir um olhar diferente sobre a fotografia: inserindo-a no contexto das imagens de arte em geral, pensando em um estatuto comum, descartando o tecnicismo que ainda prevalece no mercado fotográfico, demarcando um claro distanciamento das perspectivas elitistas sobre a história da arte e apaziguando outra de minhas inquietações:

ver que os processos de criação, tão diversos e transversais, ainda são evocados no contexto da história da arte linear, dedutiva, ordenada e progressiva.

Se a academia tem parte considerável no pedantismo que circunda a crítica e apreciação artísticas, é neste mesmo ambiente que devemos começar a propagar outros pensamentos – que, assim como a arte de Neves, sirvam a um projeto de inclusão.

Poderia tecer longos comentários sobre o que chamam de neopictorialismo, traçar paralelos entre os enquadramentos pictóricos e fotográficos, mas tive a sensação de que isso contrariaria o trabalho de Neves e que eu faria mais uma entre as tantas apropriações injustas que rebuscam e burocratizam a arte livre.

A pesquisa dos processos de criação serve exatamente para desmistificar os percursos e, ao encontrar recorrências nos campos da memória, imaginação e formas de subjetivação, descartar a existência de métodos, estratégias ou fórmulas passíveis de transposição a diferentes autores ou observadores. Os nexos entre processos, linguagens e procedimentos são tão múltiplos quanto os sentidos que as obras comportam.

A abordagem da complexidade me trouxe outra importante constatação: não há possibilidade de esgotamento dos assuntos aqui tratados. Foi preciso ter bem definidas as minhas próprias escolhas teóricas. Outras tantas dissertações podem ser feitas sobre cada um dos tópicos aqui levantados – relação com a crítica, tempo, memória, arquivos, hibridização e *self* são, por si só, assuntos que se desdobram em suas próprias complexidades.

Entretanto, falar redes a partir da compartimentalização de seus elementos me pareceu uma armadilha oculta sob a confortável sensação de domínio de um tema. Por isso, optei por mostrar as conexões entre esses elementos a partir de Neves e além dele, em uma discussão geral sobre percursos artísticos.

Houve um grande esforço para que os nós dessa rede – tempo, espaço, memória, autoria, arquivo, procedimentos, formas de subjetivação, entre outros – fossem apresentados em abordagem cumulativa na qual os vínculos entre eles ficassem cada vez mais claros ao longo do texto. A imagem se faz em interação; a arte materializa a pesquisa e essa plasma-se nos procedimentos; os procedimentos emergem da autoria; a autoria está a favor do *self*; o *self* é vinculado aos arquivos; os arquivos se conectam às memórias; as memórias surgem do que entendemos como ser no tempo, e assim por diante.

Engana-se quem pensa que essa abordagem é simplificadora da tarefa acadêmica. Ao contrário: é preciso armar-se de muitos argumentos, reler as mesmas linhas tentando retomar o estranhamento, dialogar com autores estabelecidos e, por vezes, discordar de conceitos sedimentados. Uma missão tão desafiadora quanto gratificante, pois comigo tinha as obras de

Neves, exemplos contundentes para a discussão de aspectos gerais sobre os processos de criação. Sinto que, com elas, consegui superar os estereótipos que cercam a fotografia e desafiar algumas das certezas sobre o autor.

Neves, autodidata em um mercado com suas próprias relações de poder, geralmente ligadas ao saber técnico, quebrou os códigos desse sistema enquanto subvertia também os códigos do laboratório – do mesmo modo que fizeram alguns de seus predecessores. Como falar de processos e não reconhecer a presença desses autores subversivos nas obras? Como não abordar o outro se toda essa reelaboração artística existe para o mostrar-se? No mais, se considero que a obra está em processo, como poderia admitir que nela está encerrado um único sentido?

Obviamente, ancestralidade afrodescendente está expressa, mas admitir que nisso se encerra o poder da imagem é abreviá-la. Quantas memórias, chamados e reflexões cabem nessa abordagem artística? Qual o sentido dela? É a dor? É o amor? É a saudade? É o medo? É a coragem? Ou todos eles e tantos outros? Nenhum estudo, por mais profundo que seja, pode responder.

Perguntas como essas ficaram comigo por muitos meses e as encarei com a reponsabilidade de quem lida com obras de teor político. Por isso escolhi tratar da prerrogativa humana: somos seres políticos e de linguagem, submetidos ao arrebatamento e a sensações que muitas vezes são embotadas e encobertas por certezas repisadas em narrativas do mercado artístico e acadêmico.

Partindo do estudo dos processos de Neves e das recorrências que encontrei, sugiro o *encontro* e a *presença* na leitura da arte – ambos foram diversas vezes mencionados neste trabalho. A presença que não é presente; ela se ergue a partir de um autor e se realiza no observador quando o encontro *acontece* por meio da obra; uma presença que sobrevive e se atualiza a cada olhar, heterotópica e transversal¹²⁸.

Com essa composição triádica quero dizer que fatores desconectados não alcançam a complexidade da arte: a autoria como sinônimo de biografismo puro e simples é tão inócua quanto a obra por ela mesma ou um observador à deriva. Há, contudo, elementos dessas três esferas na experiência e duração de um trabalho que configuram, juntas e em interação, todo o seu potencial sintomático.

¹²⁸ “Compreender-se-á, nessas condições, que não se pode empregar a palavra presença sem precisar seu duplo caráter de não ser real: ela não é real [...] porque não é um ponto de cumprimento e de transcendência do ser; tampouco é real porque só advém trabalhada, espaçada, temporalizada, posta em traços ou em vestígios [...] que nos indicam quanto ela não é uma vitória qualquer sobre a ausência, mas um momento rítmico que chama sua negatividade no batimento estrutural que a subsume, o batimento do processo de traço”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 205)

Saíram de cena os gênios, os cânones, enquanto surgiram sujeitos em processo – por vezes dificultoso, até doloroso – de busca, negociação com as próprias lembranças, reelaboração de memórias e reconhecimento da insuficiência do próprio fazer. Neves é sujeito provocador e à procura – a linguagem, os procedimentos, materiais e técnicas de produção aparecem como meios de uma satisfação paliativa, momentânea, pois a busca há de prosseguir. Longe de ser soberano, o autor é em falta.

Contemplar, por sua vez, é submeter-se a essa presença ambígua – que também é falta – construída nos processos; é encontrar-se com toda a carga imaginativa que a imagem transporta; é perceber que a materialidade advém de um autor e, sem prejuízo algum, transbordá-la e sentir-se por ela transbordado.

Ao longo de meu próprio processo de criação, entendi que produzir conhecimento sobre arte exige saber lidar com essas indeterminâncias, com uma produção que me ultrapassa e sobrevive. Abandono certezas e reconheço-me diante de uma substância indomável – e que beleza encontro nisso!

6. ANEXO A

129



I Wait (1872), Julia Margaret Cameron
Fonte: Centro de fotografia - ESPM

¹²⁹ Disponível em <<http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/as-alegorias-e-retratos-de-julia-margaret-cameron/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

ANEXO B

130



She Never Told Her Love (1857), Henry Peach Robinson
Fonte: Met Museum

¹³⁰ Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283090>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

ANEXO C

131



Nebula (2016), Jacqueline Roberts

Fonte: site da autora

¹³¹ Disponível em <<https://www.jacquineroberts.com/5582e1c4e4b09f6cd4594231/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

ANEXO D

132



Proud Flesh (2009), Sally Mann
Fonte: site da autora

¹³² Disponível em <<http://sallymann.com/selected-works/proud-flesh>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

ANEXO E

133



Untitled Twins (Joined) (1993), Dan Estabrook

Fonte: Pinterest

¹³³ Disponível em <<https://www.pinterest.com/pin/553872454142275336/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

7. REFERÊNCIAS

- ADAMS, Ansel. **Ansel Adams: an autobiography**. Boston: Little, Brown and Company, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. Crítica ao instante, In **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo. 2007.
- _____. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo. **Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- _____. **Aby Warburg e a ciência sem nome**. Revista Arte&Ensaio, n. 19, 2009, p. 132-143.
- ARÊAS, James Bastos. Bergson: a metafísica do tempo. In: Marcio Doctors (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 130-141.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BAITELLO, Norval Junior. **A ciência sem nome de Aby Warburg**. Jornal Folha de S. Paulo, 2017. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/05/1882484-a-ciencia-sem-nome-de-aby-warburg.shtml>>. Acesso em 28 de abril 2018.
- BAQUÉ, Dominique. *Photographie et art Contemporain*. In: **Qu'est-ce que la Photographie Aujourd'hui?**. Paris, Beaux Arts SA, 2002
- _____. **La fotografia plástica**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990 (original francês de 1982).
- BARTRA, R. **Antropología del cérebro: La consciencia y los sistemas simbólicos**. México:, FCE, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. “O público moderno e a fotografia”. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAZIN, André In XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embra lmes, 1983.
- BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Magia e técnica, arte e política. In **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002.

_____. Teses sobre o conceito de História. In **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

_____. A Doutrina das semelhanças. In **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In **Obras escolhidas I**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. A imagem de Proust. In **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Rua de mão única. **Obras Escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **As passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Sobre el programa de la filosofia futura*. Trad. Roberto Vermengo. Caracas: Editorial Arts, 1982b.

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

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Mélanges*. Paris: PUF, 1972.

_____. **A evolução criadora**. Trad. de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1907].

_____. **Cartas, conferências e outros escritos**. Traduções de: Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caixeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BERGSON, Henri. Introdução (primeira parte/segunda parte). In. **O Pensamento e o Movente**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRASSAI, J. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BRAUN, Marta. *The Expanded present: photographing movement*. In Ann Thomas (org.), **Beauty of another order, photography in science**. Ottawa: Yale University Press and National Gallery of Canada, 1998.

BORGES, Jorge Luis. Utopia de um homem que está cansado. In: **O Livro de Areia**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1984.

BUCHLOH, Benjamin. **Atlas: The anomic archive**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

BURNETT, David. **The Order of Memory: Gerhard Richter's "Atlas"**. Queensland, 2017. Disponível em <<https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

CAPA, Robert. **Ligeiramente fora de foco**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CARONE NETO, Modesto. **Metáfora e Montagem**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1974.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O instante decisivo**. Paris, 1952. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>>.

Acesso em 28 de abril, 2018.

CATALÀ, Josep M. **La Imagen Compleja. La Fenomenología de las Imágenes en la Era de la Cultura Visual**. Bellaterra: Servei de Publicacions, 2005.

_____. **La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad**. Bilbao: Servicio Editorial D. L., 2010.

_____. **A rebelião do olhar**. Revista Parágrafo. JAN./JUN. 2015 V.1, N.3 (2015).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHÉROUX, Clément. **Breve historia del error fotográfico**. Trad. Andrea Garrido e Martín Solares. México: Ediciones Ve, 2009.

CHIODETTO, Eder. **Mitologias: Fotografia Contemporânea Brasileira**. Tóquio, 2012/ Disponível em <<http://ederchiodetto.com.br/mitologias-shiseido-gallery-japao-2012-texto-do-curador/>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

_____. **Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição**. 2012. Disponível em <http://ederchiodetto.com.br/livro/livro_eder_AF2_digital.pdf>. Acesso em 28 de abril, 2018.

COIMBRA, Carlos Alberto. A Arte da Memória e o Método Científico: da memória artificial à inteligência artificial. In: **Estudos Históricos**. Biblioteca digital Fundação Getúlio Vargas. Disponível: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2271/1410>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

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

_____. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, A. & SALLES, C.A. (orgs.) **Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados**. São Paulo: Intermeios, 2016.

CROCKER, Stephen. **Bergson and the Metaphysics of Media**. Palgrave Macmillan, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Trad. equipe Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tr. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. Bergson 1859-1941. In Maurice Merleau-Ponty (org.), **Les Philosophes célèbres**. Paris: Éditions d'Art Lucien Mazenod, 1956.

_____. Controle e Devir. In: **Conversações**. Trad. De Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

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

DERRIDA, Jaques. **Archive Fever: A Freudian Impression**. Trad. Eric Prenowitz. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

DESGRANGES, Flávio. A Interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito. In: Flávio Desgranges; Giuliana Simões (orgs.), **O Ato do Espectador**. São Paulo-Florianópolis: Hucitec, 2017.

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

_____. **Quando as imagens tocam o real**. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4. Belo Horizonte, 2012.

_____. **Conferência Levantes**. São Paulo, 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=V5hGcbfPL5s>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

_____. **Memória dos Fantasmas - Simpósio Imagens, Sintomas e Anacronismos**. Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 201. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UcQEIU-aY8E>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Paulo Neves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2ª edição, São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Que emoção! Que emoção?.** Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **De semelhança a semelhança.** Trad. Maria José Werner Salles. In: Revista Alea, vol. 13, n.1, janeiro-julho, 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a03v13n1.pdf>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papyrus, 1994.

DUBUFFET, Jean. **Cultura Asfixiante.** Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.

_____. **Prospectus et tous écrits suivants, tome I.** Hubert Damisch (org.). Paris, Gallimard, 1967.

DURANT, Regis. Introdução à la Photographie d'aujourd'hui. In: **Qu'est-ce que la Photographie Aujourd'hui?** – Paris, Beaux Arts SA, 2002

ECO, Umberto. O olhar discreto: semiologia das mensagens visuais. In: **A estrutura ausente.** Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EISENSTEIN, Serguei. **Memórias imorais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo.** Disponível em <http://www.entler.com.br/textos/foto_tempo.html>. Acesso em 28 de abril, 2018.

EWING, William A. **The Body: Photographs of the Human Form.** Chronicle Books, 1994.

FARIAS, Agnaldo. **Reflexos da Casa de Vidro, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo.** ARS (São Paulo) [online]. 2017, vol.15, n.29, pp.45-61.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício.** Rio de Janeiro: Relume Dumará e Faperj, 2003.

_____. Fotografia e modernidade. In: Etienne Samain (org.), **O fotográfico..** 2a ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo: 2005, p 82-94.

FERRAZ, M. C. F. **Lembrar e esquecer em Bergson e Nietzsche.** Morpheus, UNIRIO, v. 13, 2008.

_____. **Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica.** Intercom, São Paulo, XXVII, n. 1, 2004.

_____. **Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade.** Revista Famecos, Porto Alegre, v. 27, 2005.

_____. Contribuições do pensamento de Michel Foucault para a Comunicação. **Revista Brasileira De Ciências Da Comunicação**. Intercom, São Paulo, v. XXVIII, n. 2, 2005.

FERNANDES, Rubens Junior. **A fotografia expandida**. Tese de doutorado. PUC São Paulo, 2002.

_____. **Processos de Criação na Fotografia**. Revista FACOM, ed. 16, 2016.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo. Ed. Annablume. 2008.

_____. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. Trad. Maria Alzira Brum Lemos, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010.

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).

_____. In: **Truth, Power, Self. An Interview with Michel Foucault** - Oct. 1982. Disponível em: <<http://foucault.info/doc/documents/foucault-technologiesofself-en.html>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

FRADE, Pedro Miguel. **Figuras do espanto: fotografias antes de sua cultura**. Porto: Edições Asa, 1992.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos** – edição comemorativa de 100 anos, RJ, Imago Editora, 2001.

_____. Uma nota sobre o Bloco Mágico. Em: Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. (J.Salomão,trad) (vol 19, pp 255-259). Rio de Janeiro,RJ: Imago, 1996 (1925).

_____. “Além do Princípio do Prazer” In: _____. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Nota sobre o Bloco Mágico In: _____. **O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras Completas, volume 16)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rumor das distâncias atravessadas. In: **Remate de Males**. Campinas, IEL, v. 22, 2002.

_____. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Encontro Radical).

GAYFORD, Martin; HOCKNEY, David. **A History of Pictures**. Thames and Hudson, 2016.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOUVÊA, Patrícia. **Membranas de luz: os tempos na imagem contemporânea**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

GUERREIRO, António. **Resenha de L'Image survivante**. Disponível em <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/image.htm>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

HARTMANN, Helenice. In ALVES, Liane: **A falta que nos move**. Revista Vida Simples, 2017. Disponível em <<http://vidasimples.uol.com.br/noticias/pensar/a-falta-que-nos-move.phtml#.WtpvJMbOqt8>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

HEIDEGGER, M. **Ser y tiempo**. 2. ed. Tradução Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo: Cosac-Naify, 2001.

JAMES, Christopher. **The Book of Alternative Photographic Processes**. Thompson Learning. Nova York, 2001.

JOHNS, Jasper. Entrevista ao Financial Times, 2014. Disponível em <<https://www.ft.com/content/65e763c8-9444-11e3-a0e1-00144feab7de>>. Acesso em 15 de março, 2018.

JORGE, Marco Antonio. **A Travessia da Fantasia**. Disponível em <http://www.iecomplex.com.br/1-html/#_ftn1>. Acesso em 28 de abril, 2018.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática. 1989.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KENTRIDGE, William. **As pessoas não veem a fotografia, veem a si mesmas**. Entrevista ao jornal El País, 2018. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html>. Acesso em 15 de março, 2018.

- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KONDER, L. **Walter Benjamin. O marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LÉSPER, Avelina. Entrevista para documentário **El Espejo Del Arte**, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=f4vrG3WI35k>>. Acesso em 12 de setembro, 2017.
- LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2006.
- LYOTARD, Jean François. **Discurso, Figura**. Barcelona: Editorial Gustavo, Gili, 1979.
- LISSOVSKY, Mauricio. **A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
- _____. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.
- _____. **Signo: tigre. Ascendente: lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin. O Percevejo**, Rio de Janeiro, 1998.
- _____. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In Gondar, J; Dodebei, V. (Org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contracapa/ PPG em Memória Social da Unirio, 2005.
- LEMOS, Anuschka Reichmann. **Da fotografia, o espaço como personagem**. Tese de doutorado. ECA-USP, 2014.
- LINHARES, Cláudia. **Tempo e Fotografia: vertigem e paradoxo**. Tese de doutorado. UFF, 2010.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. **Revoluções**. Trad. Yuri Martins Fontes. São Paulo: Boitempo, 2009.
- MACHADO, Arlindo. O cinema científico. In: **Significação**, vol. 41 nº 42, 2014
- _____. **Arte e Mídia**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- MASSEY, Heath. **The Origin of Time**. Sunny Press, 2015.
- METZ, Christian. Além da analogia, a imagem. In: **A análise das imagens**. Seleção de Ensaios da revista Communications. Novas Perspectivas em Comunicação, 8. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MIRANDA, Wagner. **O corpo em trânsito em meio às práticas comunicativas: Processos de criação de Roberto Alencar**. Dissertação de mestrado. PUC São Paulo, 2017.

MORIN, Edgar. **O método 4: as ideias. habitat, vida, costumes, organização.** Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. **A cabeça bem-feita: repensar e reforma, reformar o pensamento.** Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. **A inteligência da complexidade.** São Paulo: Peirópolis, 2000.

_____. **Ciência com consciência.** 11. ed. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008b.

_____. **Chorar, amar, rir, compreender.** Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Edições SESC, 2012 a.

_____. **Um ano sísifo.** Trad. Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições SESC, 2012 b.

_____. A noção de sujeito. In D. F. Schnitman (Org.), **Novos paradigmas, cultura e subjetividade.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

MÜLLER-POHLE, Andreas. **Information Strategies.** Disponível em <http://equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml>. Acesso em 28 de abril, 2018.

MUYBRIDGE, Eadweard. **Zoopraxography: or the science of animal locomotion made Popular.** An electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements. University of Pennsylvania, 1893.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2015.

OITICICA FILHO, José. **Recriação fotográfica.** Jornal do Brasil, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1958.

OLIVEIRA, José Geraldo. **Arqueologia de interface.** Warburg, memória e imagem. In: Revista *Communicare*, volume 16, No 2, 2016.

OLIVEIRA, Moracy. **Olhavê: Eustáquio Neves.** Disponível em: <<http://olhave.com.br/2014/05/perfil-eustaquio-neves/>>. Acesso abril de 2018.

PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce.** HARTSHORNE, C; WEISS, P e BURKS, A (orgs.). Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press (1931-35 e 1958). (CP indica Collected Papers, seguido do número do volume e do parágrafo).

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico.** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005. (Coleção Atopos: novos espaços de comunicação).

_____. **Do Sentir.** Trad. Antonio Guerreiro; 1ª edição, Lisboa, 1993

PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 3 v.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto; 1ª edição, São Paulo: Contraponto, 2012.

_____. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto; 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

REJLANDER, Oscar. ALIVONI, Francesca; MARRA, Claudio. **I padri dell'illusionismo fotografico: Rejlander e Robinson**. In: La fotografia: illusione o rivelazione? Bolonha: Il Mulino, 1981, p. 27.

RICHTER, Gerhard. 'Interview with Stefan Koldehoff, 1999'. In: ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans (orgs): **Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007**. Thames and Hudson, London, 2009, p. 350.

_____. **Letters to Two Artist Friends**. Dinamarca, Julho, 1963, para Helmut e Erika Heinze. Disponível em <<https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/photo-paintings-12>>. Acesso em 15 de março, 2018.

ROBINSON, Henry P. **Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers**. Disponível em

<http://www.fotomanifeste.de/user/pages/manifeste/1869-Robinson-PictorialEffectInPhotography/dokumente/zusaetzlichesmaterial_robinson_paradoxes-of-art,science-and-photography.pdf?g-bd986df0>. Acesso em 28 de abril, 2018.

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.

_____. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5ª edição. São Paulo: Intermeios, 2011.

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

_____. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

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

- SANTOS, Júlio. Catálogo de **Interior Profundo – Mestre Júlio Santos, fotopinturas**. Diógenes Moura e Rosely Nakagawa (orgs.). Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.
- SANT’ANNA, Caroline Vieira. **A fotografia contemporânea no Brasil: uma leitura da identidade étnico-racial brasileira em Eustáquio Neves**. Dissertação de mestrado. UFBA, 2007.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1996.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **A sobrevivência de Aby Warburg**. Jornal O Globo, 2012. Disponível em < <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-sobrevivencia-de-aby-warburg-464279.html>>. Acesso em 28 de abril, 2018.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Genesco; FREITAS, Ricardo. **Além da caixa preta: a identidade afro-brasileira na fotografia de Eustáquio Neves**. Antares, vol. 5, nº 9, p. 197-214, 2013.