

# tran*S*criações

Renata Souza

Ubirajara Rancan



**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*





*tranScriações*

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS - FFC  
UNESP - campus de Marília

Diretora  
Dra. Claudia Regina Mosca Giroto  
Vice-Diretora  
Dra. Ana Cláudia Vieira Cardoso

Parecerista  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Arlenice Almeida da Silva - UNIFESP

Copyright © 2022, Faculdade de Filosofia e Ciências

Conselho Editorial  
Mariângela Spotti Lopes Fujita (Presidente)  
Adrián Oscar Dongo Montoya  
Célia Maria Giacheti  
Claudia Regina Mosca Giroto  
Marcelo Fernandes de Oliveira  
Marcos Antonio Alves  
Neusa Maria Dal Ri  
Renato Geraldi (Assessor Técnico)  
Rosane Michelli de Castro

Renata Souza  
Ubirajara Rancan

---

M357t Marques, Ubirajara Rancan de Azevedo.  
Transcrições / Renata Souza ; Ubirajara Rancan. – Marília : Oficina Universitária ;  
São Paulo : Cultura Acadêmica, 2022.  
153 p. : fots. color.  
Fotografias abstratas de Ubirajara Rancan, com comentários de Renata Souza ... [et  
al.].  
Inclui bibliografia  
ISBN 978-65-5954-283-3 (Impresso)  
ISBN 978-65-5954-284-0 (Digital)  
DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-284-0>

1. Fotografia abstrata. 2. Fotografia artística. 3. Arte e fotografia. 4. Imaginação. 5.  
Interpretação de imagens. I. Souza, Renata Silva. II. Título.

CDD 779

---

Telma Jaqueline Dias Silveira -Bibliotecária - CRB 8/7867



Associação Brasileira de  
Editoras Universitárias  
Cultura Acadêmica é selo editorial da Editora UNESP  
Oficina Universitária é selo editorial da UNESP - campus de Marília

*tran*Scriações



**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*

As imagens deste livro poderiam ser adequadamente chamadas de "domésticas", tanto por terem sido originalmente feitas para consumo próprio, por assim dizer, quanto por a maioria delas ter surgido em espaços interiores nos quais eu vivia, ou em que por algum tempo me encontrava.

O período coberto por elas vai de 2006 a 2022, embora a maioria seja dos últimos 4 anos.

Se o critério de escolha das imagens aqui exibidas foi o gosto de seu autor, o veículo a conduzi-lo [e por vezes a perturbá-lo] foi sua própria fluidez humoral... A contemporizá-la, as sempre muito judiciosas observações de Renata Souza, incentivadora de primeira hora para com quem estarei indefinidamente em débito. Como se não bastasse tal apoio pessoal, Renata foi a responsável pela inteira concepção do livro que aqui se tem. À Re, portanto, todo meu reconhecimento, toda minha admiração.

A Lucia Dantas, Renata Souza, José Justo, Márcio Benchimol e Paulo Jesus - a cujos generosos comentários devo brilho e alcance dos quais não reputava merecedoras estas minhas imagens -, toda minha gratidão.

A Giovanni Alves [pai da ideia],

A Rodolfo Cruz,

A Mariângela Spotti Lopes Fujita,

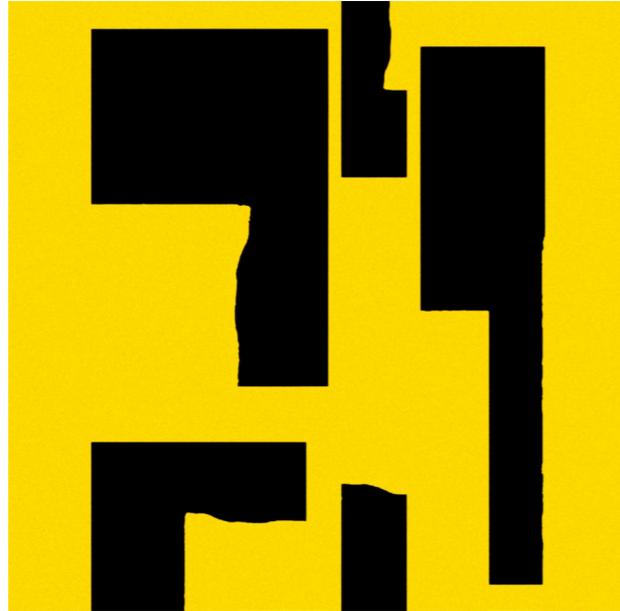
A Arlenice Almeida da Silva,

Às colegas e aos colegas da Biblioteca e do Laboratório Editorial da Faculdade de Filosofia e Ciências [muito especialmente a Gláucio Rogério de Moraes], meus mais sinceros agradecimentos pela amizade, pelo encorajamento e constante apoio, pela competência e dedicação.

Ubirajara Rancan

○ que tanto me estimula na fotografia abstrata é o exercício da imaginação produtiva, seja pelo autor que transcriba, seja pelo espectador desfrutante.

Ubirajara Rancan



PAULO JESUS<sup>1</sup>

Há uma órbita contínua de fogo na tua janela, talvez também nos teus olhos.

Assim, compreendo por que vês respirar outros mundos possíveis através da gênese da luz, gênese das elipses da luz, gênese das inflamáveis elipses da luz entre corpos... percebendo a radiação trans-criadora, tateando a ideia radiante de Criação-trans-Criação, ardendo na alegria das pupilas dilatadas para Te Amar no Princípio do Espaço.

Elipses da luz entre corpos, este é o método do Espaço.

Arte pela Arte, Vida pela Vida, Amor pelo Amor, perdidamente permanecemos no Princípio.

Visões-trans-Visões de finitude trans-finita, a janela abrirá o peito do Princípio.

A tua janela é agora Onde-por-Onde passamos para o Princípio, aprendendo a beijar o Real, devindo intimamente a nudez do fogo, a nudez do álcool, a nudez do mito. Quanto mais poético, tanto mais verdadeiro o sentido, Capaz-de-Princípio.

Uma diagonal une as elipses da luz entre corpos, desenhando o Espaço, desde o útero materno até ao futuro absoluto, nova transcendência da Imaginação que ama as Incógnitas, perdidamente.

Na tua janela, amamos perdidamente os sentidos exorbitantes, repousando nas órbitas da gênese, nas órbitas criadoras-trans-criadoras. Amamos perdidamente os sentidos, até às ondulações mais íntimas das formas, pura energia que atravessa todas as formas, energia transformante.

Imaginamos o interior das formas, entramos na parábola da intimidade e da nudez, perdendo e encontrando os sentidos, outros sentidos, a alteração contínua de todos os sentidos. Sentes a ondulação íntima? Acontece sentir?

Nos teus olhos, acontece Sol, o mais Oriental Sol, o Sol-Fonte, escorrendo novas matérias e novas formações-trans-formações das matérias com fogo subjacente, inflamando álcool, animando mito, talvez tudo convergindo para Eros.

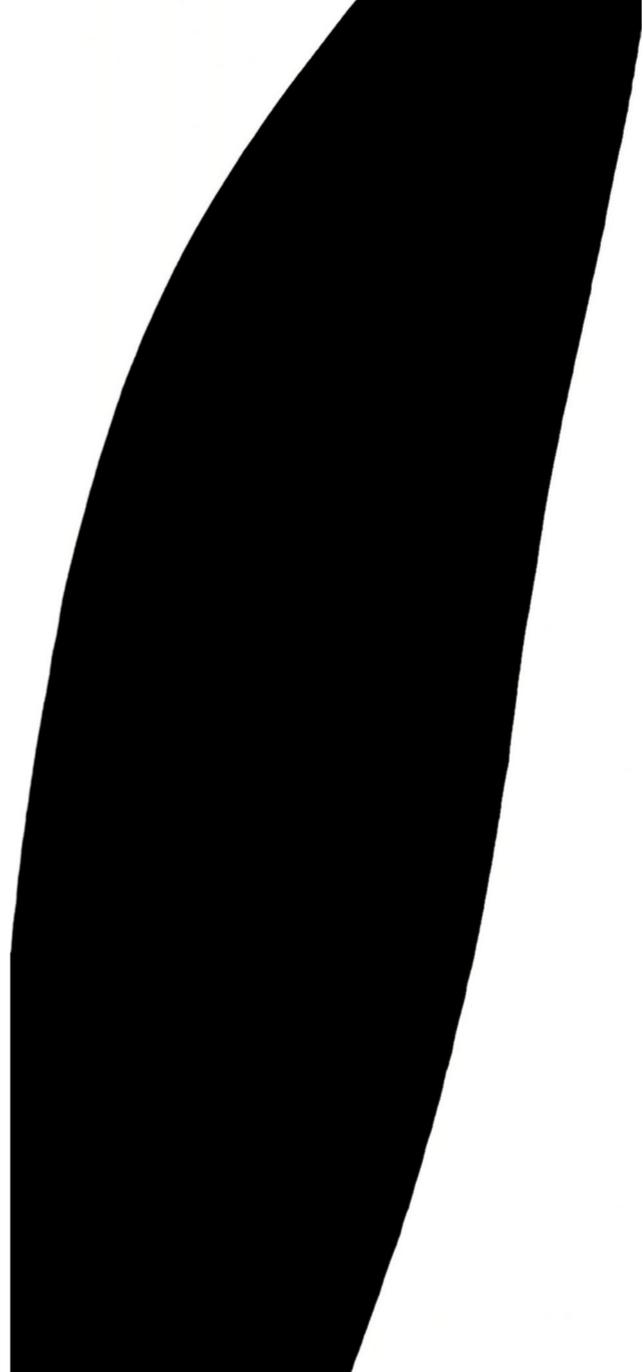
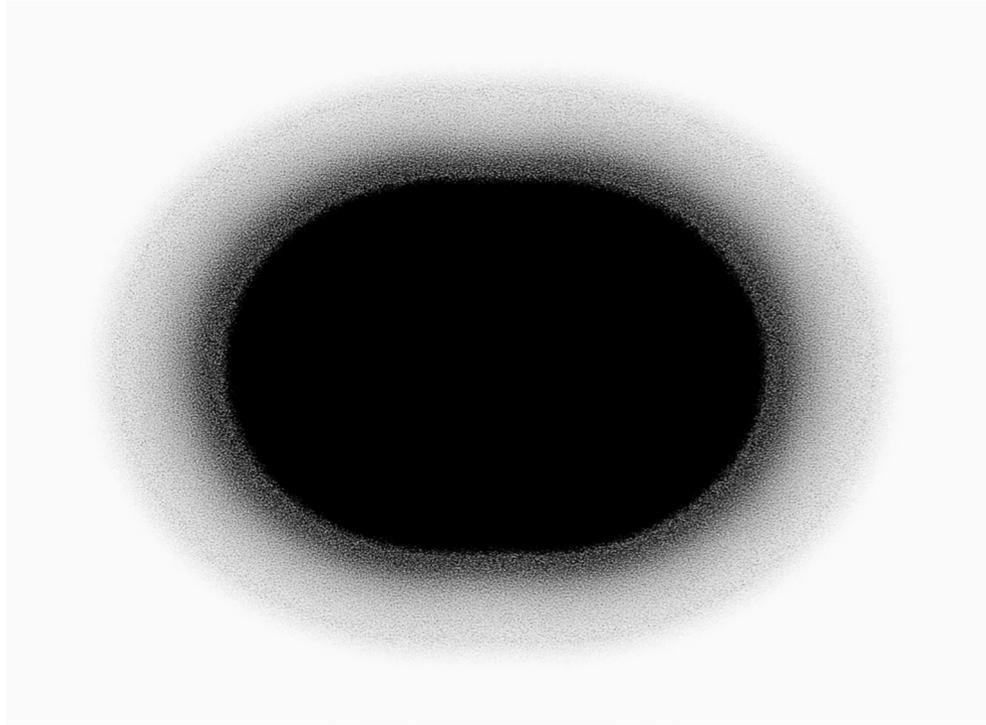
Na nova imagem, descobre-se o absoluto pulmão do Sol, Onde-por-Onde respiramos e onde vibramos e onde sentimos os nexos abertos de Tudo, talvez seja a convergência universal para Eros. Amamos perdidamente as ondulações convergentes.

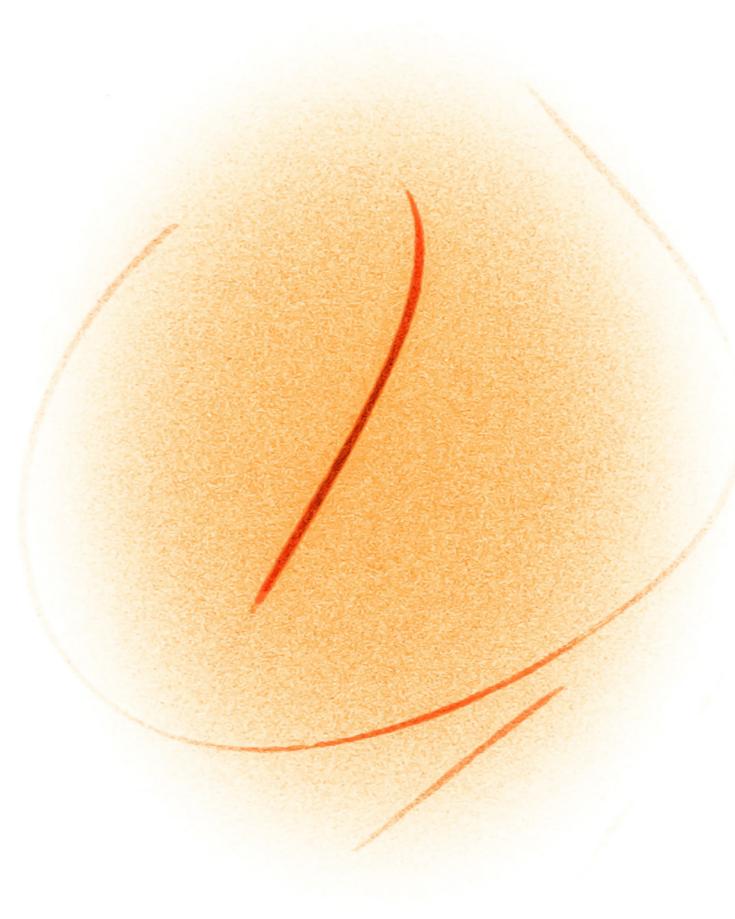
No coração do sol, vibram os músculos negros do meu labirinto: uma melancolia de corpos-onde, de corpos-quando, de corpos-ignorantes da Palavra que desloca o Fogo.

Cada labirinto tem infinitas bocas que clamam, proclamam, exclamam coisas incógnitas sobre a voracidade do Espaço.

Devoras-me, boca-a-boca? Compreendes-me, olhos-nos-olhos?

Aceitamos que entrar no labirinto, no processo de devoração, é necessário para compreender-se, face-a-face?





E se num instante o universo inteiro fosse o Vermelho vivo de uma pétala, de um  
lábio, de uma chama?

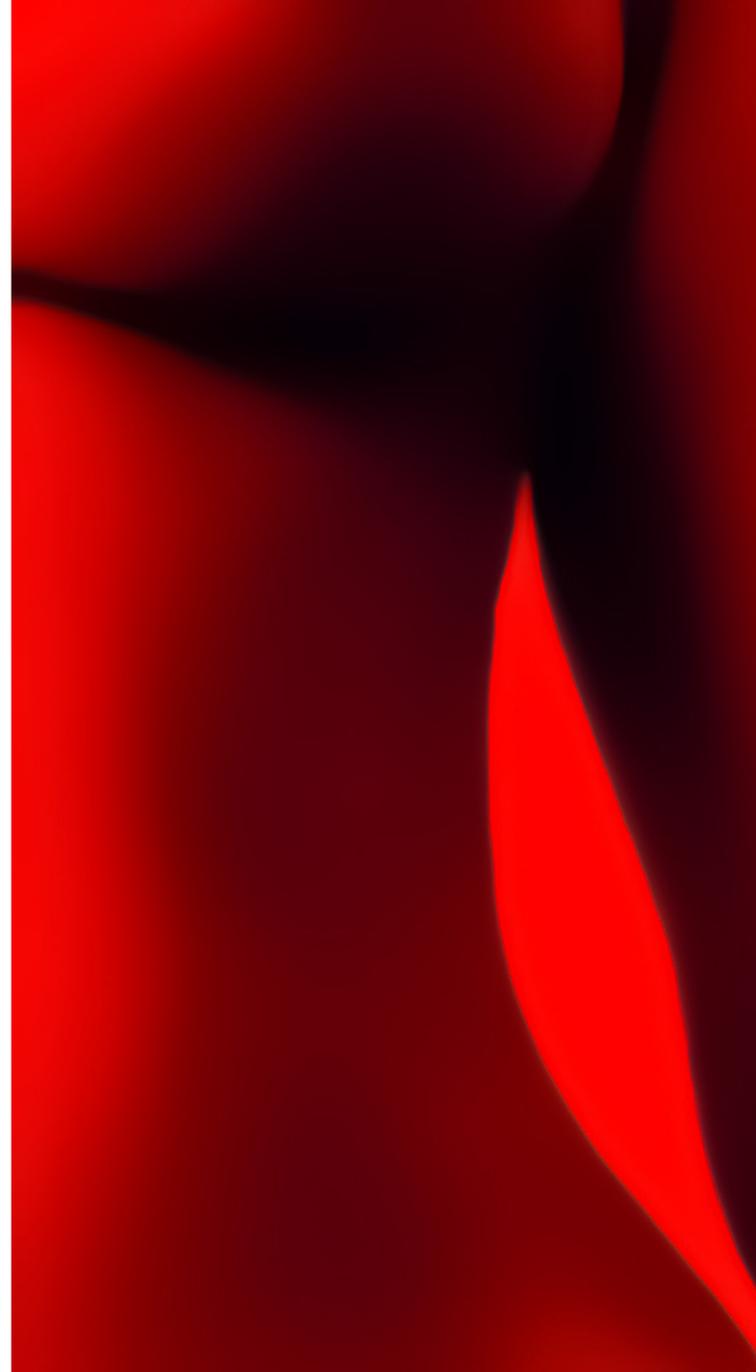
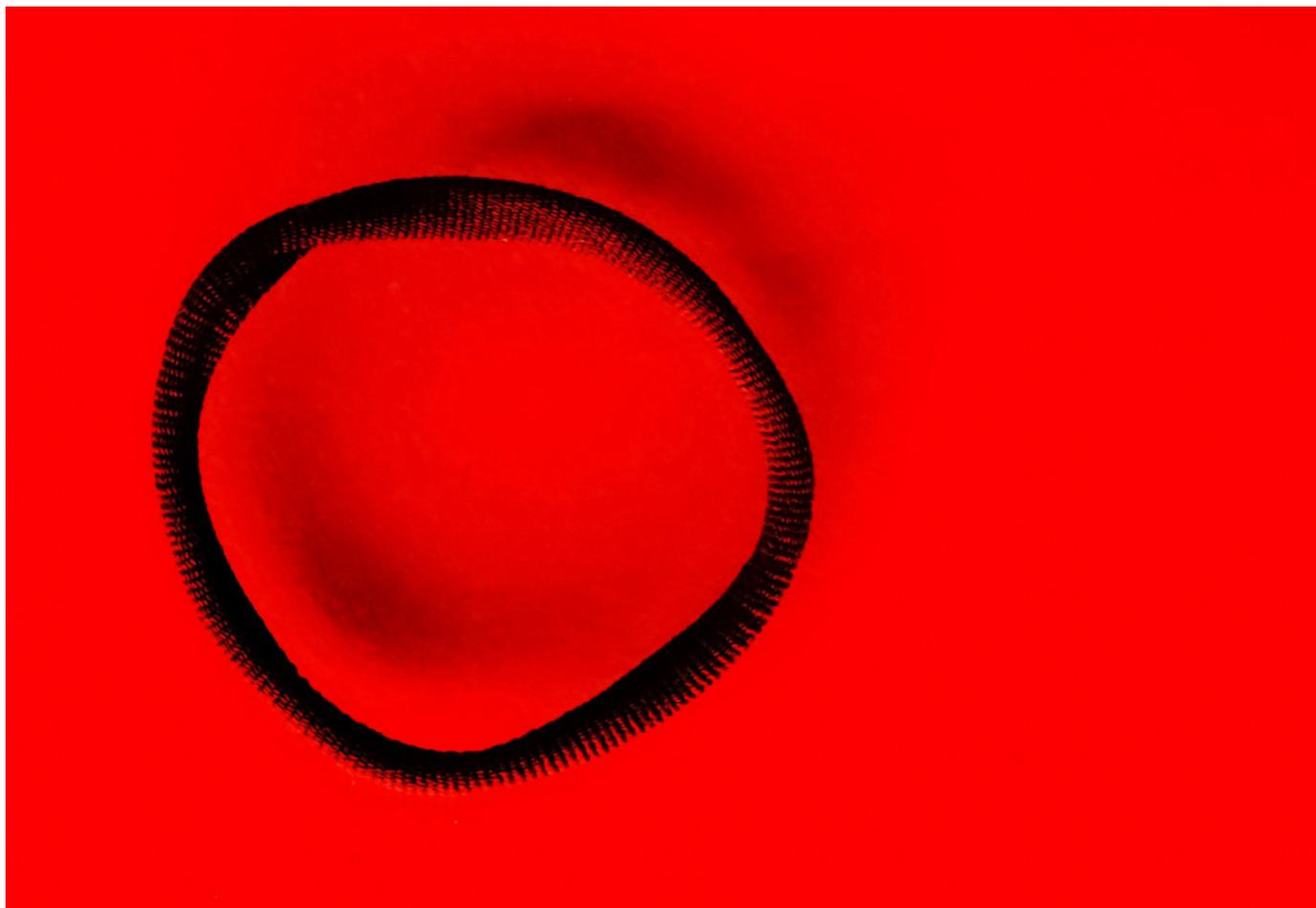
E se todo o Mistério se concentrasse na densidade do Vermelho vivo de um glóbulo de  
sangue ou de cristal?

Onde poderia pernoitar a ondulação das Ânias primitivas?

Onde poderia perdurar a ondulação da sede e da fome e do espanto?







Cada lâmpada projeta sua flecha de sombra.

Também cada estrela projeta seus eclipses permanentes, dependendo das linhas e dos ângulos.

Como água, a sombra escorre no rosto que interroga a Luz, talvez a metáfora mais antiga da aproximação de Deus.

Cada lâmpada oferece um abrigo de sombra para repousar meus olhos que tanto ardem ao Meio-Dia.

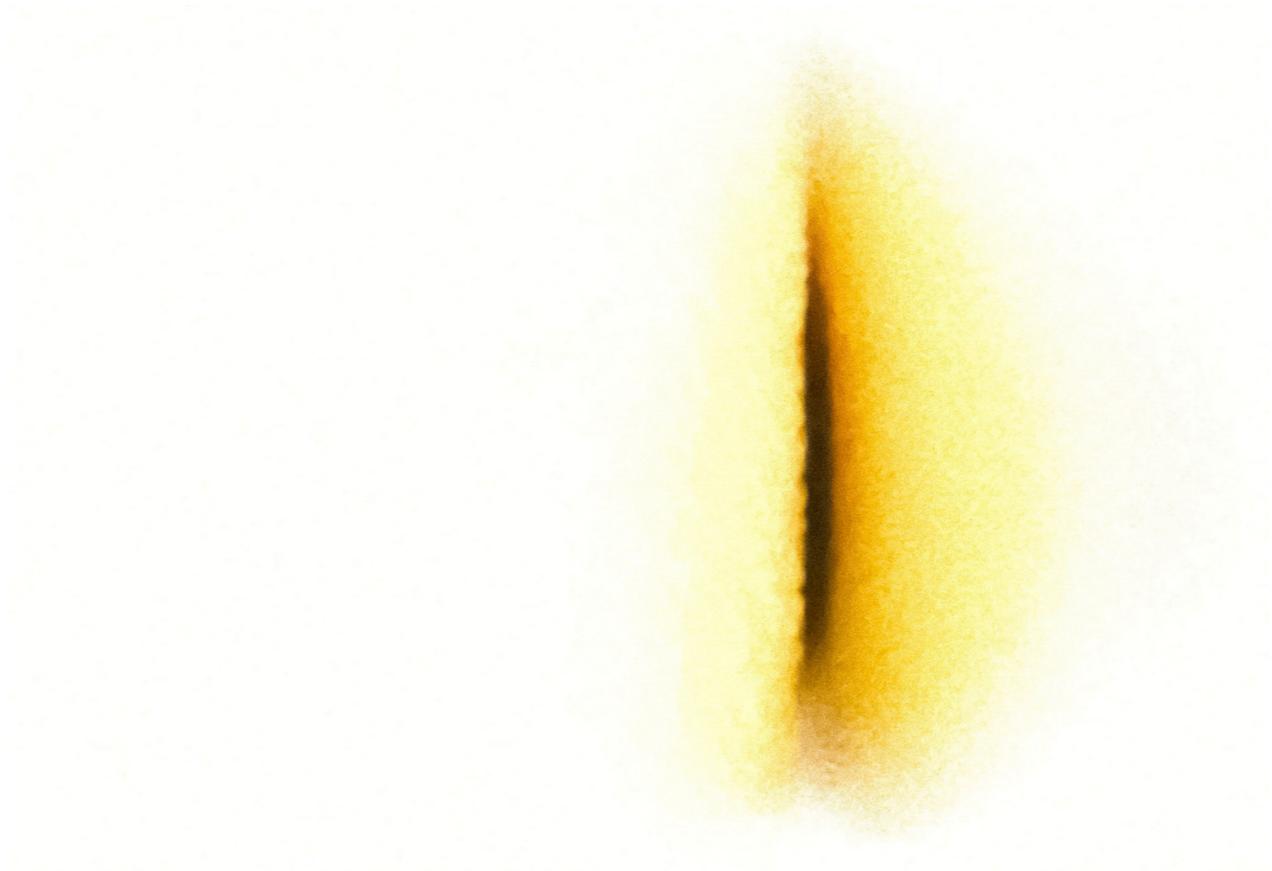
Como o círculo da fonte, todo o abrigo de sombra chama-nos para tocar o chão, corpo-a-corpo.

Cada lâmpada tem a fonte exata para a minha sede noturna.









*TRANSCRIÇÕES NO JOGO ENTRE MÍMESIS-FIGURAÇÃO E PHANTASIA-  
ABSTRAÇÃO*

Lucia F. N. de Souza Dantas

*E assim fui indo, a cada imagem, passeando entre minha percepção e minha  
imaginação, ou alucinação imaginativa, vendo o que estava lá e "vendo" o que não  
estava lá.*

Quando recebi o honroso convite para discorrer acerca das fotos que compõem *transcrições* de Bira [Ubirajara Rancan de Azevedo Marques], de pronto aceitei, diante do maravilhamento que as imagens de sua produção ressoaram em mim: minha primeira livre associação, no fluxo de uma fruição estética desinteressada, foi como se eu tivesse recebido um delicioso convite para um jogo lúdico de 'adivinhação', um jogo de 'o que é o que é'.

A partir de imagens, ora sugestivas e cheias de sensualidades táteis, ora indicativas de texturas, transparências, sobreposições e planos não inteiramente decifráveis, percorri as fotos de Bira num movimento cambaleante, na tênue linha que separa a percepção da alucinação: pois as imagens apresentadas me pareceram ora familiares, ora enigmáticas, ao representarem, ao mesmo tempo, coisas que estavam e coisas que não estavam lá.

Como a imagem da página 43, que mostra o que poderia ser o reflexo da água do mar, em variações tonais do ocre ao preto, lembrando a tão característica cor sépia das fotos antigas; mas também poderia representar, ou, melhor dizendo, apresentar, simplesmente manchas de nanquim, em sépia igualmente característica das aguadas renascentistas e barrocas - ou seriam de chocolate? Ou seria esta uma imagem de legítima transcrição, a partir da sensação da luz batendo na água do mar? Por sua vez, a imagem da página 49 mostra um campo de trigo que aos poucos se transforma num amaranhado de, talvez, pregos ou ferros? Algo que fica no limite entre o macio e o afiado, entre o convidativo e o aflitivo...

Ainda, o que chama a atenção nestas fotografias, principalmente quando as vemos lado a lado, é que ambas são igualmente divididas entre textura e plano, ou seria melhor dizer, a parte texturizada é 'espremida' sob um grande plano liso e chapado - na primeira, o plano é branco, e na segunda, o plano é preto -, fazendo com que a composição e a relação entre plano e textura se sobressaiam no conjunto das imagens, deixando o elemento figurativo em segundo plano. Logo, novamente nos convidando ao devaneio imaginativo da imagem abstrata à primeira vista.

Outras imagens que convidam a esta dança entre o ser e o não-ser, entre a percepção e a alucinação imaginativa e sensitiva, que a arte pode tão bem proporcionar, encontram-se nas páginas 74, 92, 28 e 29, nas quais a fatura de transparência e de textura se confunde entre a imagem, de fato, dos tecidos contra a luz, e a sobreposição de camadas pictóricas aquareladas.

Ou melhor, como indagar se, de fato, a intenção do artista-fotógrafo é que saibamos o que é que foi fotografado? Ou talvez, a intenção dele seja exatamente essa: a de instigar a dúvida, e de nos convidar a nos manter na dúvida, rumo ao delírio e à criação de mundos possíveis, e não exatamente de mundos reais.

Logo, mais importante do que reconhecer o objeto-modelo que teria sido fotografado é perceber a imagem fotográfica aqui posta como *ex novo*, como coisa no mundo, autônoma em relação a seu modelo de referência.

Com efeito, esse passeio imaginativo e fantasmagórico é particularmente poderoso, sugerindo que as fotografias de *transcrições* tratam menos de coisas e mais da linguagem pictórica em si mesma, num jogo de metalinguagem pictórica.

E assim fui indo, a cada imagem, passeando entre minha percepção e minha imaginação, ou alucinação imaginativa, vendo o que estava lá e “vendo” o que não estava lá.

Lembrei-me do filósofo Arthur Danto, que em seu último livro, *O que Arte é?* (2014), escreveu que todos sonham acordados e imaginam, mas apenas o artista é aquele que consegue compartilhar seu devaneio [*daydream*]. Sinto que Bira foi muito bem-sucedido em compartilhar seus sonhos e devaneios, mesmo que o que eu tenha imaginado ao ver suas fotos não seja exatamente o que ele imaginou ou sonhou ao produzi-las, pois eu diria que o que importa aqui é menos o objeto, e mais o movimento do deleite em si mesmo. Eis o poder destas imagens pictórico-fotográficas! A meu ver, elas nos ensinam, uma a uma, que a arte, antes de representar, apresenta a si mesma, antes de imitar, inventa, pois é sempre um *ex novo*, é coisa entre coisas no mundo.

Por isso, tomo aqui a liberdade de evocar a pintura, pois me parece claro que o deleite presente na contemplação destas fotografias equivale ao deleite que grandes pinturas proporcionam, sobretudo as obras abstratas. Nesta esteira, invoco problemáticas atinentes à definição da arte pictórica em si mesma, para melhor compreendermos as correspondências entre as fotografias de Bira e a pintura.

Do grego, um dos termos para o que hoje chamamos de pintura é *skiagraphia* [*σκιαγραφία*], de *skia* (sombra) e *gráphein* (escrita), literalmente, escrita das sombras. Segundo Plínio, o Velho, autor romano do século I, a pintura teria sido criada quando a filha de um artista da cidade de Corinto, na Grécia Antiga, enamorada de um jovem que viajaria, pediu-lhe que ficasse contra a luz para que ela pudesse registrar seu contorno; nas palavras dele, seria a imagem da: “sombra de um homem registrado em linhas” [*umbra hominis lineis circumducta*] (PLINY, 1952). Assim, ao registrar a imagem do jovem amado, mesmo que imperfeita, torná-lo-ia presente, mesmo que ausente. Esta famosa anedota sobre o nascimento da pintura me veio à memória quando vislumbrei as fotografias situadas nas páginas 26, 124, 123 e 109, nas quais o jogo de sombras e silhuetas é particularmente marcante e poético, embora cada uma remeta a esse jogo de maneira distinta.

Consta ainda que os gregos tinham outro termo correspondente à pintura, a saber: *zoografia* [*ζωογραφία*], ou ‘escrita por figuras’. Não obstante, zoo também pode ganhar a acepção de vida, ser vivo, logo, por que não dizer, escrita viva! Ora, nesse sentido, ousa dizer que a pintura vivifica memórias, ou seria a fotografia que hoje mais cumpriria esta nobre função?

Ademais, a origem mítica da pintura traçaria as intrínsecas correlações entre a imagem artística e a lembrança. Daí vem o conceito de arte como *mímeses*, ou seja, a pintura é a ação de *re-presentar* algo ou alguém, um objeto, uma ocorrência, tornar presente o ausente. Com efeito, algo sempre muito evocado quando nos referimos à fotografia cotidianamente, sobretudo àquelas com as quais costumamos povoar os álbuns de

família e preencher os porta-retratos em nossas casas. Sendo assim, a fotografia manteria ainda viva a ação da moça apaixonada da antiga cidade de Corinto, ao presentificar os ausentes, na medida que as imagens fotográficas preenchem e reavivam nossas memórias.

Por outro lado, a etimologia da palavra 'fotografia' é igualmente sugestiva, em que pese o fato de ser uma técnica deveras moderna, inventada há menos de 200 anos (ainda assim, retira da língua grega as bases de seu nome, que quer dizer escrita pela luz: *phaós* [φως]). Portanto, eis que nasce, após 2500 anos, a escrita com a luz - seria para substituir a escrita das sombras, ou seria para somar-se a ela?

Ora, se a pintura é a escrita das sombras, seria a fotografia a sua antítese, como sugerem muitos historiadores e críticos da arte, ao sustentarem que a fotografia teria nascido para rivalizar ou até mesmo substituir a pintura? Pois muitos argumentam que, com o advento da fotografia, a pintura teria se libertado das amarras que a prendiam ao seu mais primordial preceito: o de imitar a natureza, cumprindo o papel de assistente da memória, ao ser representação imagética do mundo. Essa libertação da *mimesis* teria permitido que os pintores percorressem o caminho rumo à abstração. Será?

Talvez as fotos de Bira nos mostrem uma nova maneira de ver essa relação. Me parece que as imagens fotográficas dispostas neste livro claramente subvertem essa aparente dicotomia, na medida mesma que estas fotografias carregam elementos visivelmente pictóricos, não apenas na sutileza da fatura das cores, planos, transparências e texturas,

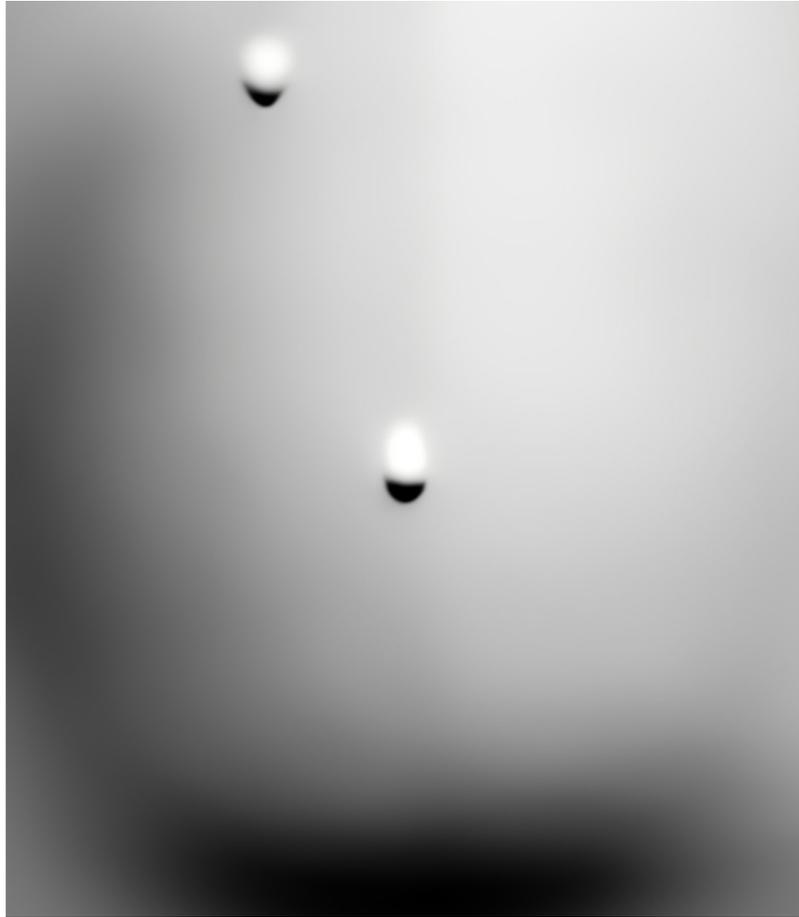
mas, sobretudo, na sua disposição de romper os limites entre imitação e fantasia, e, conseqüentemente, entre figuração e abstração.

Sendo assim, seria lícito sugerir que a escrita pela luz não teria vindo para rivalizar com a escrita das sombras, teria sido criada, talvez na esteira da incessante busca dos artistas por registrar as aparências do mundo, nas sombras e nas luzes, mas sobretudo no seu jogo entre sombra e luz, no *chiaroscuro*, como chamavam os renascentistas italianos. Pois se a filha de Scipione de Corinto usou a luz para projetar a sombra de seu namorado e contorná-la com a linha, como narra Plínio, 2500 anos depois, Louis Daguerre usou a luz para projetar as manchas do que via, em um vidro com sais de prata, para eternizá-las novamente, criando o que seria a primeira imagem fotográfica em daguerreótipo.

Logo, entre os gregos antigos e os franceses modernos, e depois todos aqueles que buscaram e ainda buscam registrar e eternizar os jogos luxuriantes de luzes e sombras, estão, com destaque, as *transcrições* de Bira, que nos ensinam que a fotografia, assim como a pintura, não escreve apenas com sombra ou com luz, mas, sim, trata de escrever a dança de luzes e sombras, e, entre elas, as cores, que nosso olhar percorre, com o sempre auxílio de nossa imaginação.

Finalizo, portanto, esses breves apontamentos, evocando uma das imagens que mais me trouxeram lembranças, menos pelo que ela representaria em si mesma, mas mais pelo que ela me estimulou imaginativamente: é a fotografia da página 31. A sua sugestiva fenda me remeteu às pinturas de Lucio Fontana, pintor italiano do movimento *Arte Povera*, que, ao invés de criar a ilusão de fenda com linhas e sombras, simplesmente

cortou a tela. Na foto de Bira, o movimento me parece o inverso: o rasgo, de fato, nos lembra a ilusão da fenda criado no plano, no melhor *chiaroscuro* pictórico. Novamente, evidenciando que a produção de imagens, seja ela por meio de tintas, sais de prata, ou *pixels* é, antes, um jogo de memória e ilusão, que estimula a nossa percepção para o que está diante de nós, e, igualmente, estimula a nossa percepção alucinativa para o que está diante de nossas mentes, pois, como disse Charles Peirce: “O princípio serial não nos permite desenhar uma linha precisa de demarcação entre percepção e imaginação” (7.645- 6 [1903]); “Ah sim! Entre os artistas, eu conheci mais de um caso de imaginação alucinatória a serviço dos {poietai} [poetas]” (CP 5.117), ou seja, é difícil demarcar o limite entre percepção e alucinação, e é justamente o artista quem controla a alucinação imaginativa.



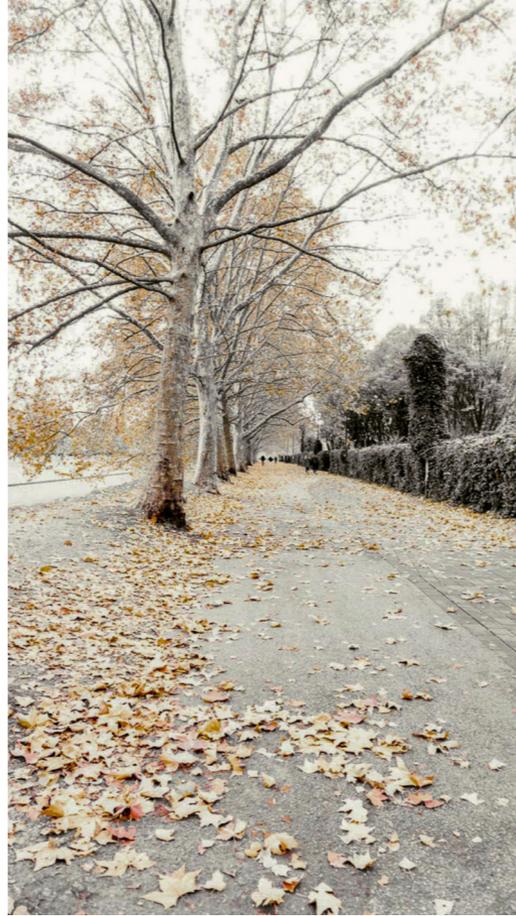
Eros tem muitos sentidos, mas somente o Tato transporta Eros para a Inteligência mais sensível Eros, tateando, eleva-se à Omnisciência

Eros, tateando, compreende a verdade cega, a verdade da procura e do encontro.

Eros, tateando, compreende a loucura cega, a loucura da exaustão e da distância e do abismo - onde novas flores brilham perdidamente para Principiar outro jardim.

Eros, tateando indefinidamente, sobe a árvore do centro do jardim e compreende a verdade de florescer e compreende a loucura de murchar.

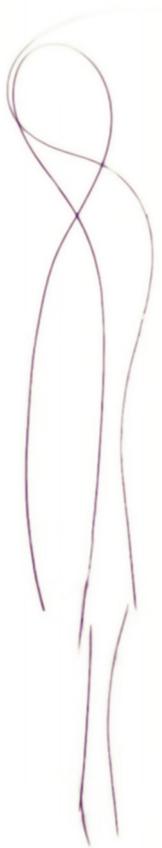
Tateando o tronco frio, o vento glacial, a memória perdida, Eros compreende as folhas secas - onde imaginamos os frutos, os frutos de carne, os incêndios dos frutos de carne, beijando boca-a-boca, escrevendo um poema sobre a nudez, peito sobre peito, sete dias de Gênesis.





Acredito no mito da vida: Originação sincrónica de húmus e sopro, isto é, ondulação da possibilidade orgânica no Vazio ou no Pleno.

Desejo-Te capaz do Possível Transfinito!



Imaginais que o tempo e o espaço são somente vibrações de luz Vermelha dentro dos corpos vivos aflitos dos animais, desenhando o perímetro do horror do vácuo.

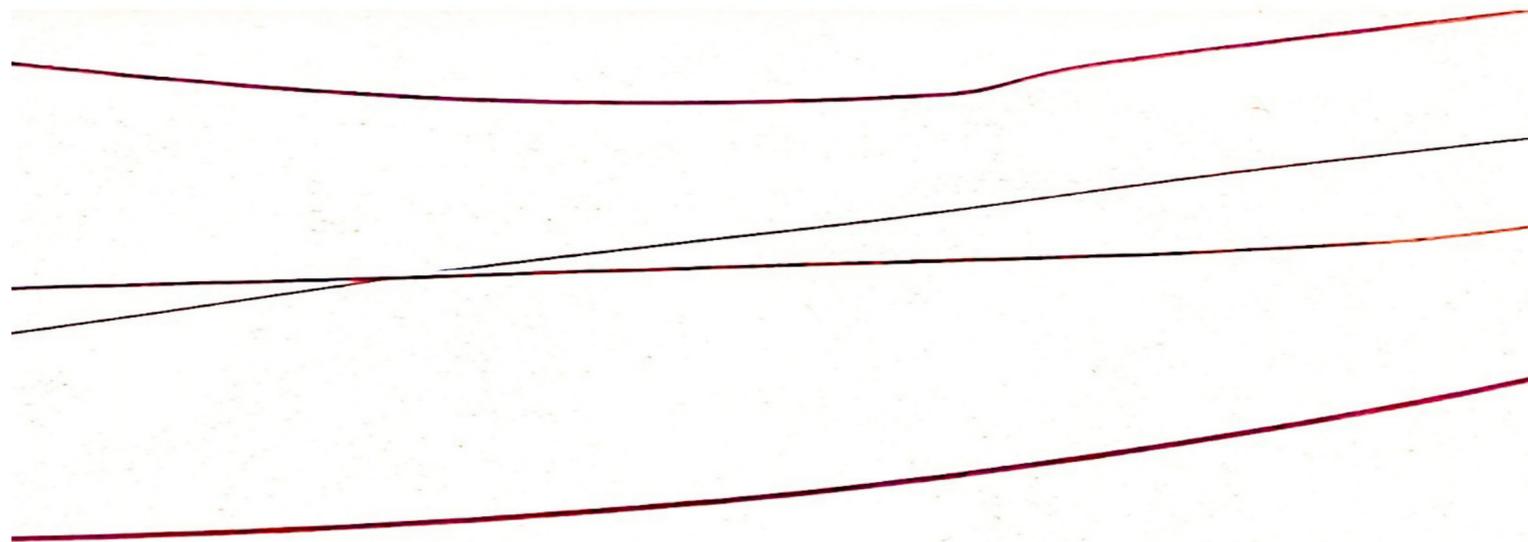
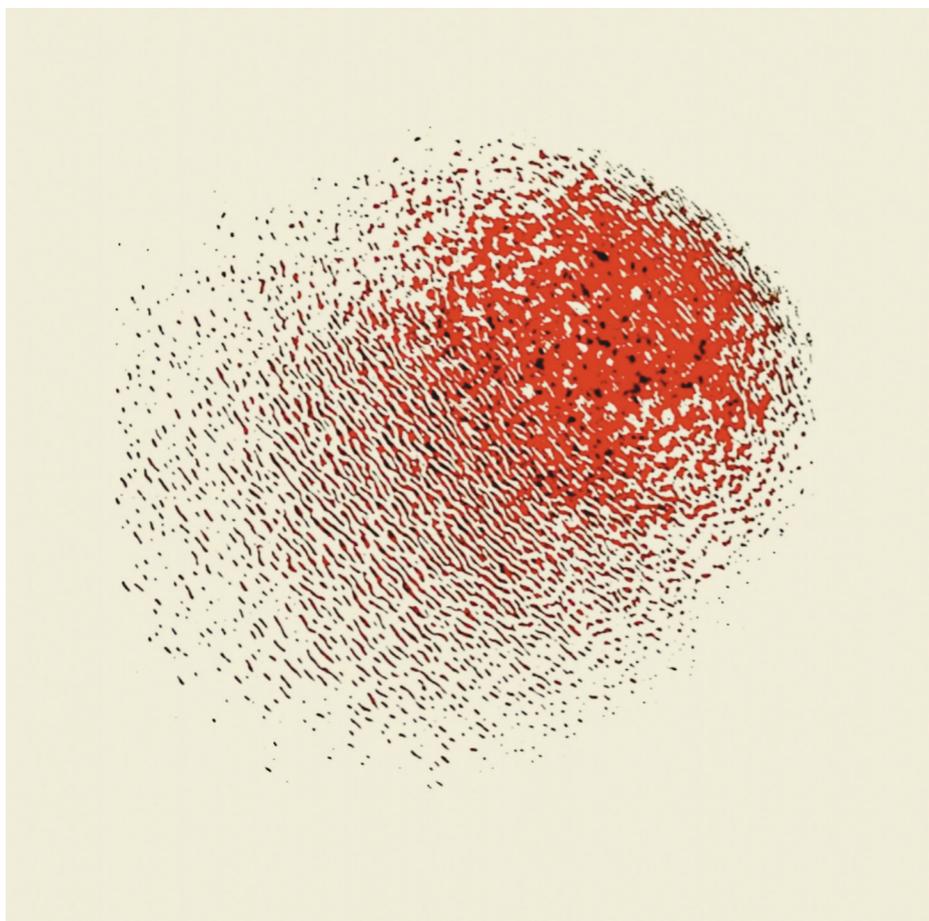
Imaginais, depois, que o sangue do coração bate os segundos mais lancinantes das horas contra o vácuo, ou sobre o tambor infinito do vácuo.

Imaginais, no clímax, que compreendeis a refração e a cintilância da luz Vermelha nas veias íntimas do vácuo.

Após tanto imaginar, podeis agora dilatar as pupilas e ver terrivelmente, isto é, tocar nos lábios.

É novamente a hora de Epifania de fogo no núcleo da vida: fulguração de Lógos com a sua conatural loucura ardente (i.e., pirofilia e piromania endógenas).





Tudo é possível: Geometria absolutamente aberta da Gênese.

No Princípio, era a indefinida linha, a indefinida parábola, chamando o Caos para o seu ventre, aquecendo lentamente as formas, gerando a primeira paixão do espaço-tempo: sensação corpórea integral de Origem.





"EMARANHADOS CRIATIVOS": REFLEXÕES SOBRE AS LINHAS NO TRABALHO  
FOTOGRAFICO DE UBIRAJARA

Renata Souza

Em que momento a semente começa a germinar, a sair do solo e a virar linha? Ou, dito de outro modo: em que momento as imagens começam a ganhar vida própria, desgarrando-se, assim, dos emaranhados criativos que lhes deram origem?

Do entrelaçamento de linhas, de variados vetores, volumes, texturas e cores, o trabalho fotográfico de Ubirajara [também conhecido como “Bira”] convida-nos a refletir, imageticamente, sobre a dinâmica dos processos criativos na arte e na vida. Em uma espécie de emaranhamento de linhas em processo de expansão, dispersão e cruzamento, as linhas imagéticas que se configuram no trabalho do referido artista parecem apontar para aquilo que Tim Ingold [2012], filósofo inglês, denominou “emaranhados criativos”. Para explicitar a noção de emaranhado, Ingold se vale da metáfora biológica do crescimento da planta. A referida metáfora ilustra o processo de ramificação e crescimento de linhas que se dá a partir de um ponto inicial, como, por exemplo, na atividade de germinação e desenvolvimento de uma semente.

A ideia de emaranhamento traz à baila não apenas aquela de mistura, enredamento e confusão, mas a de integração e fluxo, como ressaltado pelo pensador supracitado. Do emaranhar de linhas que se cruzam em diferentes momentos no tempo, como o encontro da semente com a terra fértil, com a água e com a luz solar, há a possibilidade do crescimento da planta. Será a partir dessa concepção inicial de emaranhamento que pretendemos pensar o trabalho fotográfico e o processo criativo de Bira.

Em um primeiro momento, a fim de se pensar a obra, propriamente dita, de nosso fotógrafo, propomos a inversão da metáfora dos “emaranhados criativos” para as próprias imagens. Entendemos que a analogia entre a referida metáfora e o trabalho visual ora apresentado pode ser inicialmente pensada e materializada, por exemplo, na contemplação de duas de suas fotografias que retratam linhas sulcadas em um delicado tecido [fotos das páginas 61 e 118]. Do peculiar encontro de linhas, em ambas as fotografias, podemos perceber a

formação de sinuosas ondas, remetendo-nos ao movimento do mar [foto da página 61], ou mesmo aos desenhos - igualmente sinuosos - esculpidos nas areias do deserto pela ação do vento e do tempo [foto da página 118]. A contemplação reflexiva de tais imagens propicia a compreensão de que o trabalho fotográfico de Bira, embora possa ser pensado a partir de cada fotografia individualmente realizada, também é passível de ser compreendido como um conjunto unitário. Dito de outro modo, há um fio condutor no trabalho do artista que é o uso de linhas em expansão, comunicação e crescimento.

No que diz respeito, ainda, ao fio condutor do trabalho fotográfico de Bira, é possível observar como algumas de suas imagens dão a ver o entrelaçamento primevo de linhas tênues e paralelas que se encontram em uma curva sinuosa, como é o caso da imagem situada na página 52. Nessa imagem, as frágeis e contidas linhas quase que desaparecem ao se confundirem com o fundo branco da imagem. É possível observar que o fino traçado dessas linhas - muito sutis - traz a ideia do prelúdio de um processo em desenvolvimento, como as linhas maleáveis e frágeis de uma planta em crescimento. No decorrer do livro, as linhas observadas em suas fotografias posteriores vão tomando forma e vigor, como que em um crescendo, aumentando em número, intensidade de cores e texturas, como é o caso, por exemplo, das fotografias dispostas nas páginas 56, 111, 17 e 23. Na mesma esteira, é possível, de igual maneira, observar que mesmo em suas imagens mais figurativas há uma ênfase contundente no delineamento de linhas, encaminhando o fruidor a um ritmo de apreciação na qual um traçado vai paulatinamente se formando, se desenvolvendo e se materializando ao longo das imagens observadas [fotos das páginas 46 e 48].

As fotografias de Bira, pensadas em conjunto, explicitam a metáfora do emaranhamento de linhas, que crescem a partir de um ponto inicial, e sugerem o desenrolar de um processo vivo que se materializa em narrativas realizadas pelas próprias imagens. Essas imagens contam uma história do desenvolvimento e crescimento de suas linhas.

As linhas em desenvolvimento que se fazem notar no trabalho fotográfico de nosso artista sugerem caminhos e histórias percorridas - como aquelas linhas, parafraseando o soneto número dois de Shakespeare [2015], esculpidas na fronte da face humana pelo "assédio de quarenta invernos". Essas linhas, explicitadas no conjunto fotográfico apresentado no presente livro, contam uma história tecida pelo tempo, e as suas irregularidades vetoriais sugerem, ainda, incerteza e possibilidade da ação do acaso no processo de formação de novos e improváveis entrelaçamentos de linhas.

Para lançar mão de outra metáfora visual, passível de explicitar uma das variadas dimensões da obra de Bira, poderíamos pensar sobre uma improvisação visual - de jazz. Se possível fosse uma improvisação visual de jazz, poderíamos equipará-la às composições fotográficas do mencionado fotógrafo, nas quais a combinação de formas, linhas e cores, em um ritmo dissonante, permite ao fruidor uma espécie de prazenteiro devaneio imaginativo, sem restrições prévias e objetivas de significações fixadas pelas imagens. O entrecruzamento de linhas explicitado em suas imagens pode ser metaforizado pelas notas de diferentes instrumentos musicais que se encontram e dão forma à obra no decorrer do processo de interação e composição - seja ela musical ou imagética. Esse encontro de linhas, que delineia um emaranhado criativo musical-imagético, pode ser observado, por exemplo, na imagem da página 47, na qual o número de linhas em

cruzamento dá a ver a intensidade e a complexidade do desenrolar de um processo coletivo de criação.

A ideia de emaranhados criativos, à moda ingoldiana, faz lembrar não apenas as linhas e suas narrativas, propriamente ditas, retratadas no trabalho fotográfico de Bira, mas o seu próprio processo criativo, que tem início a partir de seu fascínio diante das formas e da dimensão qualitativa do mundo [uma semente], e se desenvolve como que em uma espécie de ramificação de linhas [metaforizadas pela imagem do crescimento da planta]. Nessa esteira, entendemos que determinado processo criativo [tanto no âmbito da arte, como no da vida] se daria como que numa espécie de desenvolvimento contínuo de linhas, no qual podemos observar a formação ininterrupta de formas, histórias e coisas - que se emaranham.

O processo em questão conta com uma série de elementos [ou linhas] presentes em seu nicho de interações, as quais, ao se entrelaçarem, propiciam o desenvolvimento da semente inicial: encontros, paisagens, formas, mídias produtoras da imagem, como os dispositivos fotográfico e de edição digital da imagem na etapa de pós-produção, recorte, ajustes de luz e cores. Dito de outro modo: o trabalho fotográfico do artista não se resume a um mero clique, haja vista que o processo criativo começa antes do registro da foto, contando, assim, de igual maneira, com o reconhecimento do espaço, dos sentimentos vivenciados pelo fotógrafo, entre outros. No decurso do referido processo, é importante vislumbrar as linhas invisíveis percorridas pelo próprio fotógrafo até chegar ao momento da pós-produção das imagens, momento esse no qual ele passa a colocar em prática aquilo que poderíamos denominar fotografias pictóricas. O caminho do

emaranhado criativo percorrido pelo fotógrafo nos faz pensar, assim, em linhas invisíveis que ele próprio dá a ver no resultado final de suas composições imagéticas.

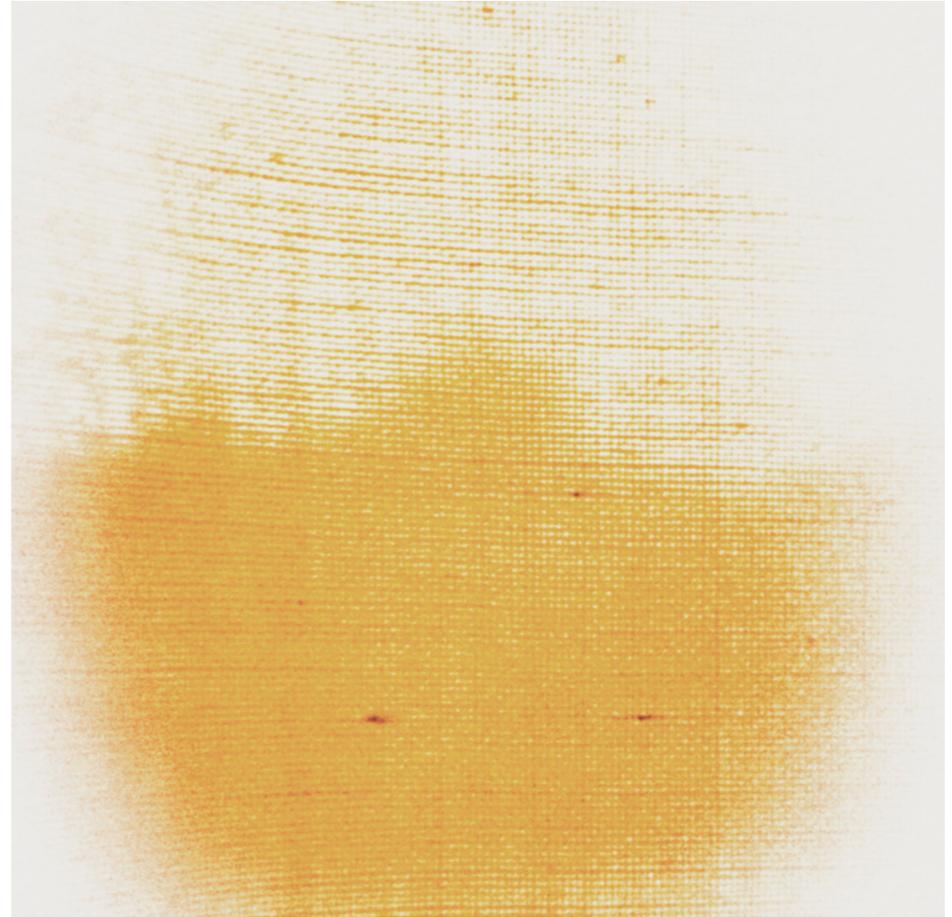
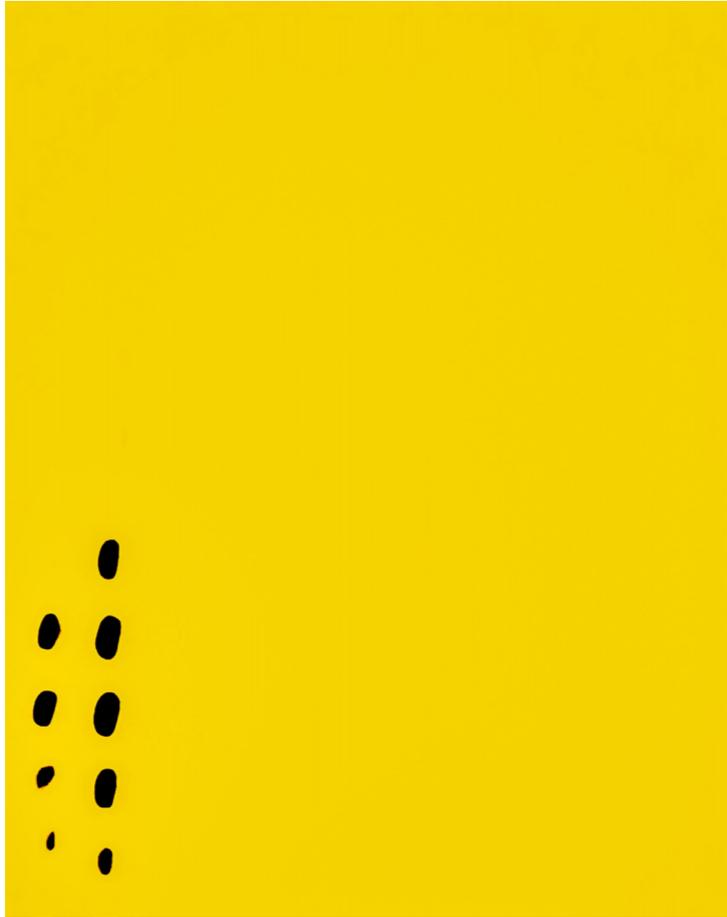
Pensando a respeito do processo de criação de nosso artista, que, em dado momento, se emaranha com as próprias narrativas contadas pelo seu trabalho fotográfico, podemos tecer a seguinte indagação: em que momento a semente começa a germinar, a sair do solo e a virar linha? Ou, dito de outro modo: em que momento as imagens começam a ganhar vida própria, desgarrando-se, assim, dos emaranhados criativos que lhes deram origem? A resposta a essa questão é incerta. Sabemos, no entanto, que a semente será cuidada até que possa germinar e diferenciar-se das formas iniciais que lhe deram vida, aflorando, assim, para uma existência autônoma e única no mundo - como é o caso de cada fotografia apresentada neste livro.

As linhas tecidas pelas imagens de Bira, passíveis de serem observadas em seu trabalho fotográfico e em seu próprio processo de criação, são irregulares, até mesmo as que, inicialmente, parecem persistir em uma direção linear. São linhas errantes que sugerem um entrecruzamento em algum ponto incerto do tempo. O encontro dessas linhas rompe com a ordem pré-estabelecida, sugerindo a ideia de um constante movimento que se dá no decurso do próprio desenrolar dos processos inerentes à vida - e ao criar humano.

A partir do delineamento e desenvolvimento de suas eloquentes linhas, as fotografias de Bira sugerem que os fatos do mundo nos apresentam não apenas dimensões objetivas e duras da existência, mas uma miríade de qualidades impregnadas nos acontecimentos circunstanciais [CP. 1.302<sup>2</sup>; IBRI, 2020, p. 91]: o emaranhamento de cores, linhas, formatos

e texturas que contam e dão a ver um emaranhado de histórias. Captar essa dimensão sutil e delicada dos fatos, e ser capaz de transformá-la em uma narrativa contada pelas próprias imagens, é tarefa dos artistas e dos seres sensíveis à grande festa do mundo. As linhas que o artista dá a ver em seu trabalho fotográfico continuam a crescer com o exercício de contemplação e reflexão do espectador, que, a certa altura, dá continuidade ao processo de crescimento e encontro de linhas que ultrapassam aquelas passíveis de serem observadas nesta obra.

Por fim, o trabalho fotográfico do Bira traz-nos a sensação primeva do sentimento de estupefação e encantamento com a dimensão qualitativa que povoa o mundo, convidando-nos, com as linhas delineadas em seu trabalho fotográfico, à observação restauradora da delicada textura da qual a vida, as obras de arte e os processos criativos são feitos; a saber: do emaranhado improvável de linhas em crescimento.



Absolutamente solar, a minha memória da intensidade amarela, entre os olhos e os pulmões.

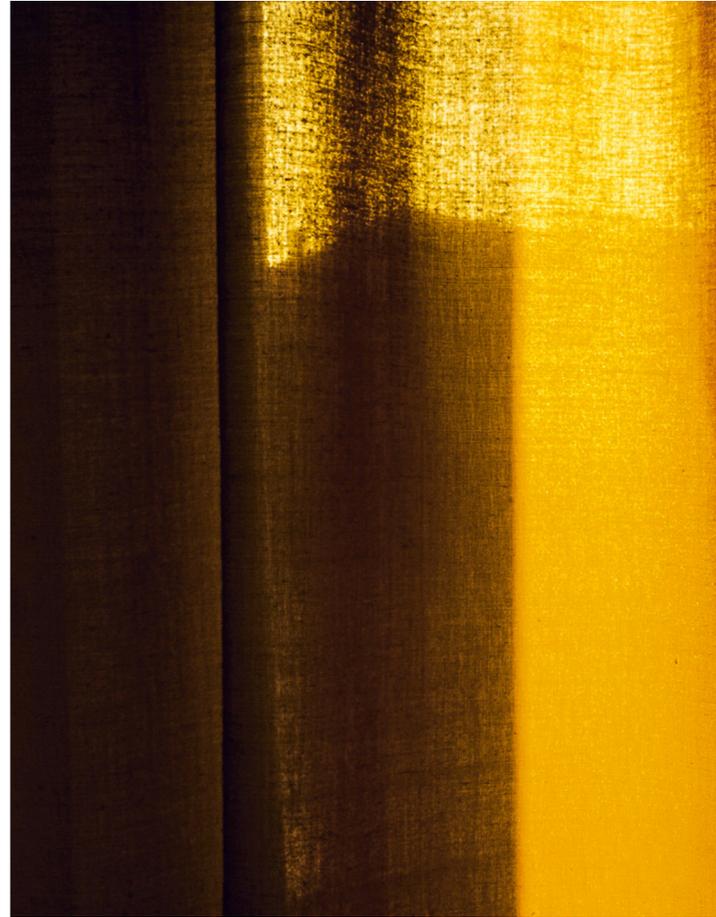
Também na matéria absolutamente solar de algumas memórias minhas, há uns pontos cegos de ausência e de obscuridade, talvez sinais hieróglifos que se injetam sobre a pele para leituras futuras à hora certa de Desejante Compreensão.

Nesses pontos, nesses sinais, concentro-me, procuro-me, insisto-me.

Fixar os olhos no Sol e sobreviver?

Todo o texto, todas as células do texto, toda a trama das células do texto, tudo irradia ou ecoa ou tece um incerto Apocalipse de Sol.

Espero que a pele humana seja ainda capaz de arder ou significar ou reunir através todo o texto onde o Sol bebe álcool, entre Alfa e Omega.



Vários horizontes possíveis chamam por nós.

Somos a Vocação do Longínquo nesta morada instável. Aqui, imagino que não temos casa, somente uma janela embriagada de sol, ocultando o seu êxtase com véus, cortinas, camadas de pele sobre o peito.

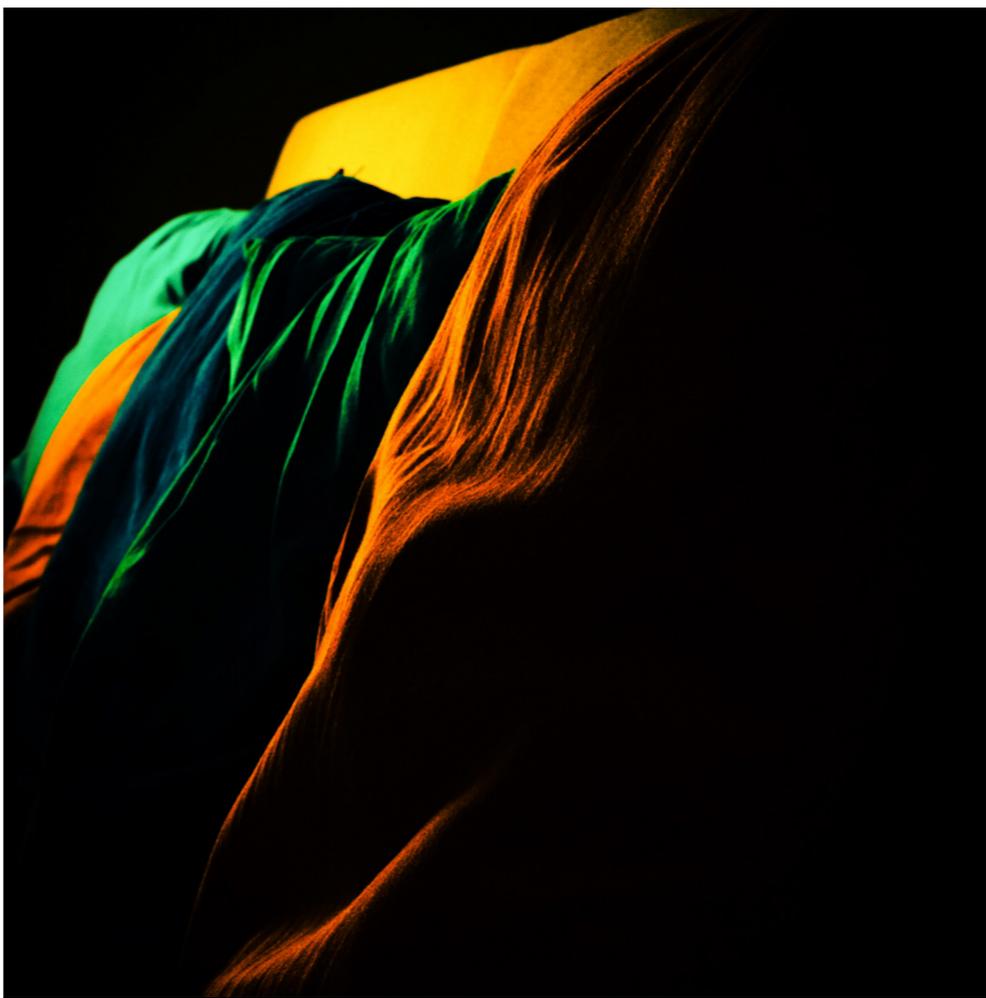
Vários horizontes possíveis desenham estas linhas do tecido do véu, cortina, pele humana, aquecendo o Inverno, o Norte do Mundo, através-contra-Luz.

Ouves? Sentes? Pressentes? Adivinhas? Vibras talvez pressentindo? Crês que a tua "alma" é o evento da paisagem? Reconheces que o "exterior", a "coisa extensa lá fora" é a tua ondulação mais íntima?

Acontece, no princípio. Acontecerá talvez, cada manhã, ouvir e sentir a nudez do Caos, a epifania e a epiderme intocável da nudez do Caos?

O exterior atravessa o meu amor do mundo vivo: Caosmos.





○ A VESSO DA PINTURA DOMINICAL - OU "DO REAL COMO PRETEXTO"

Márcio Benchimol Barros

Essas imagens não querem retratar algo, querem ser algo

Conta-se que um dos grandes mestres do Impressionismo francês (não me lembro qual, porque já faz décadas que ouvi a anedota da boca de um professor), passando ao lado de um *peintre du dimanche*<sup>3</sup> que com grande denodo se empenhava em reproduzir o mais exata e fielmente possível a catedral, paisagem ou jardim diante de que se encontrava, deteve-se e, apontando a tela, perguntou ao artista de ocasião, seguramente para assombro deste: *mas, afinal, o que é isso?* Aparentemente despropositada, a pergunta era na verdade uma vingança por todas as vezes em que o próprio indagante, assim como seus pares - não só da escola impressionista, mas também de todas as correntes pictóricas não figurativas do início do século passado - ouviram a mesma questão, seja da parte de críticos conservadores e academicistas ou de leigos atônitos diante de suas obras nas paredes dos museus. Podemos imaginar que o indagado, amante anônimo da pintura e dos entardeceres parisienses, não amasse tanto os desaforos, e retrucasse indignado: *como assim, o que é isso? É exatamente o que eu vejo, é o mundo real!* E então pode ser que o mestre encarnasse definitivamente o Sócrates da pintura e entrasse a argumentar platonicamente que nem a tela podia se igualar ao eu que se via e nem o que se via podia se igualar ao real. Mas é mais provável que cortasse logo toda digressão filosófica perguntando diretamente: *e desde quando a pintura serve pra retratar o que se vê? Desde quando ela tem de ser espelho da realidade? Ou, mais diretamente ainda: pra quê se empenhar em retratar exatamente o mundo real, se a máquina fotográfica pode fazer isso muito melhor?*

De fato, por essa época a fotografia conhecia seu primeiro grande momento, que transformaria para sempre os caminhos e o futuro da arte pictórica. A rigor, os caminhos

da pintura e da fotografia parecem cruzar-se desde muito antes de existir fotografia: recentemente, David Hockney (2001) escandalizou muita gente com sua tese de que os mestres renascentistas se utilizavam de sistemas de espelhos e lentes para projetar em uma tela a imagem real que queriam reproduzir. Mesmo com o fim dessa suposta técnica secreta, a pintura, especialmente nas tradições do retratismo e da paisagística, continuou a perseguir um ideal de realismo representativo que viria a se concretizar apenas com a fotografia. Mas é também verdade que mesmo no interior das correntes mais realistas, os grandes artistas sempre foram aqueles que adotaram o preceito que Winckelmann (1993) atribuiu aos gregos: retratar fielmente o modelo, porém mais belo; aqueles que tomaram o real não exatamente como meta, mas como ponto de partida para sua própria criação imagética. Quando, nas primeiras décadas do século XX a fotografia mostra enfim a que veio e arrebatou subitamente das mãos dos pintores a tarefa e a prerrogativa de retratar a realidade, torna-se para eles necessidade e mandamento a liberdade em relação ao aspecto aparente do mundo. Vemos então diversas correntes da pintura a criar, cada uma, seu próprio mundo visual, sua própria objetualidade, cuja relação com a aparência fenomenal do mundo podia ser tão tênue quanto se quisesse, ou mesmo inexistir.

Mas o impacto da fotografia sobre a pintura não se resume a isso. Recentemente, vemos esse impacto refluir em sentido oposto àquele primeiro: o hiper-realismo, que recupera e radicaliza o "ideal fotográfico" tanto na pintura quanto na escultura seria impensável em qualquer época anterior à fotografia; e hoje os *pintores de domingo* habitam os vagões de metrô de Nova Iorque a São Petersburgo em plena tarde de segunda-feira, desenhando

com caneta esferográfica os passageiros adormecidos, em pequenas obras-primas de precisão cujo modelo é manifestamente o da fotografia. Precisamente o contrário desse hiper-realismo, dominical ou não, é o que, a meu ver, faz Ubirajara. Ele fotografa, mas em geral seu olhar vai em busca, não do "real", e sim de novas potencialidades imagéticas, inspiradas, penso eu, naquelas que foram descobertas ou inventadas pela pintura moderna depois que a fotografia assumiu o bastão do figurativismo. A câmara na mão é aqui quase sempre o instrumento de uma cabeça de pintor. Claro que seria tremendamente artificial falar em "influências". Quem quiser poderá aqui ou ali pensar em Kiefer, Rothko, Mondrian De minha parte, de vez em quando pensei em gente mais próxima de nós (talvez nem tanto): diante das imagens mais minimalistas, às vezes tendendo ao caligráfico, me vieram imediatamente à memória os nomes de Tomie Othake e Manabu Mabe. Mas tudo isso é mera associação livre. Buscar referências específicas é quase tão ocioso quanto perguntar o que é isso? Mais importante é perceber o caráter da busca que orienta e inspira a lente de Ubirajara. Pareceu-me claro que essa busca tinha como alvo aquilo que, em contraste com o ideal fotográfico do realismo e hiper-realismo pictural, gostaria de chamar de um ideal pictórico da fotografia. Tal ideal se manifesta, por exemplo, na importância que o artista dá ao elemento da composição, mas também na maneira como trata a cor. O que ele persegue não é exatamente o equilíbrio, mas a unidade: cada lâmina deve portar uma mensagem, deve constituir-se como unidade significativa, que é forjada a partir de interações colorísticas. Por isso é quase inadequado dizer que ele fotografa objetos, pois não parece pensar em termos de objetos, mas sim de formas, que são na verdade zonas de cor ou ausência de cor. Essas tendências se radicalizam quando a lente decide penetrar na intimidade das

coisas, revelando o detalhe miúdo ou irrelevante para a visão cotidiana. É então que a forma se simplifica, abrindo mais espaço para o impacto da cor, ou às vezes se torna orgânica, ganhando uma latência de coisa viva e fazendo lembrar algo daquele assombro inquietante que temos ao contemplar as imagens das bizarras formas de vida que habitam as partes profundas e escuras do oceano. Já quando se volta para objetos cotidianos esse efeito é conseguido por meio da peculiaridade do enquadramento, que vai amiúde buscar as perspectivas inusitadas, impossíveis, ou "escondidas", como se quisesse surpreender as coisas ou captar aquilo que elas são quando ninguém está olhando.

Do ponto de vista de suas ocupações, Ubirajara talvez possa ser caracterizado como um fotógrafo de domingo. Os dias "úteis" os tem comprometidos totalmente pelas atividades docentes e de pesquisa que exerce no Departamento de Filosofia da Unesp. Nos sábados dedica-se à música: músico experiente, ex-aluno de Souza Lima e Eleazar de Carvalho, dirige e ensaia o coral "Boca Santa", ao qual este ensaísta tem o prazer de emprestar sua possante voz de tenor. Aparentemente, sobram-lhe os domingos para ocupar-se da fotografia - e não deixa de ser interessante que alguém tão envolvido com a arte dos sons vá buscar uma outra morada estética exatamente no mundo silencioso das imagens - e de fato o silêncio é um elemento de suas imagens: não a mera ausência de som, que é evidente condição de toda fotografia, mas aquele silêncio adensado que envolve como uma atmosfera algumas de suas imagens, como se fora ele mesmo um objeto visado pela câmara. Mas essas considerações laterais sobre a divisão temporal das atividades de Ubirajara não nos devem enganar: na sua fotografia nada há de amadorístico, e

nem lhe falta senso autocrítico e seriedade artística. *Res severa, verum gaudium*, como diz o velho adágio, que ele segue como lema tanto na música quanto na fotografia. Não obstante, em razão das características de seu trabalho fotográfico, imagino que Ubirajara tenha se deparado algumas vezes com a mesma pergunta que o mestre impressionista fez ao *pintor de domingo*, mas feita de boa fé e com a melhor das intenções. Porque é claro: diante de uma fotografia geralmente queremos ver algo retratado, e, quando não conseguimos distinguir nada de familiar ou definido na imagem captada, temos todo o direito de perguntar: *mas o que é isso?* (Eu mesmo - por que hei de negar? - estaquei algumas vezes diante das imagens do Ubirajara com essa pergunta, se não nos lábios, pelo menos no pensamento). Mas o fato é que essas imagens não querem retratar algo, querem *ser* algo; são, não representações de objetos, mas sim elas mesmas objetos, querem provocar uma experiência visual que, apesar de ancorada originalmente em algum aspecto do mundo real que nos cerca, ganha autonomia em relação a ele. Nelas, a régia independência da imaginação artística em relação à aparência imediata do mundo é celebrada, e a realidade, como em toda grande arte visual, se torna ponto de partida, não de chegada. Nelas, mais de cem anos após o surgimento da fotografia e daquele suposto colóquio parisiense, Ubirajara responde implicitamente à famigerada pergunta que tanto importunou os mestres pintores de então. E o faz colocando-nos uma nova pergunta: *e quem disse que a fotografia tem de ser espelho da realidade?*



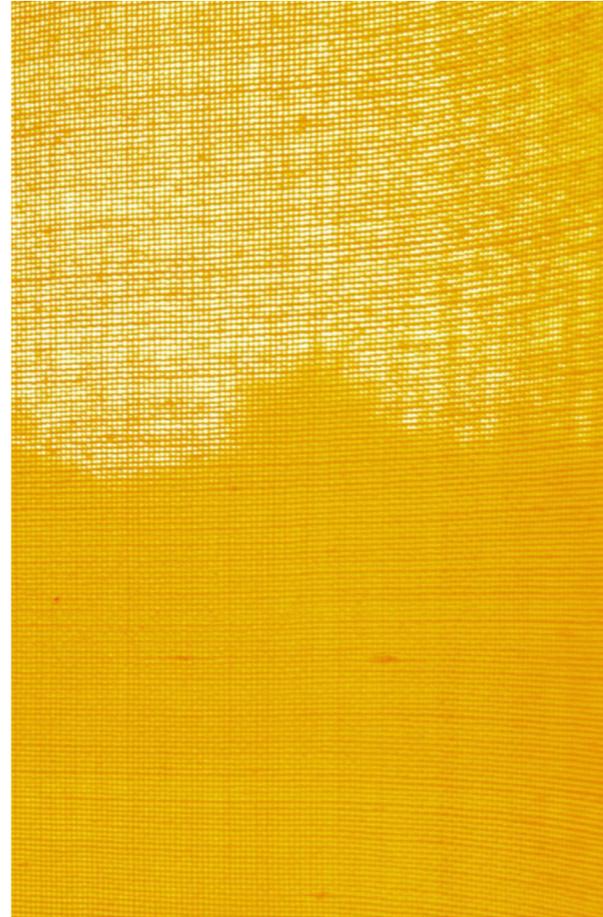
Chamo-me curso de silêncio e luz intermitente: Manhã, Tarde, Noite.

Desejo sempre outro dia, outra luz, outra noite, outras trevas interiores.

Todas as passagens são sensações muito íntimas. Esta galeria de arcos sombrios  
desdobra uma passagem para aqui-dentro-além.

Aqui, outra intimidade mais tátil escorre para o centro da passagem, talvez fuga,  
talvez abrigo, meu leito navegável.

Quantos pontos de fuga e quantas linhas de fuga podemos desenhar e amar na  
mesma passagem?



O sol penetra nas células, nos tecidos, nos órgãos.

Agora, respiramos ao Meio-Dia, integralmente. O sol injeta suas sementes de fogo como um infinito relâmpago simultâneo. É Meio-Dia no Cosmos uno e todo.

Agora, somos a radiação, a verdade da radiação. Por fim, o véu divino e a pele humana cintilam no ar, no álcool do ar, no êxtase do álcool do ar.

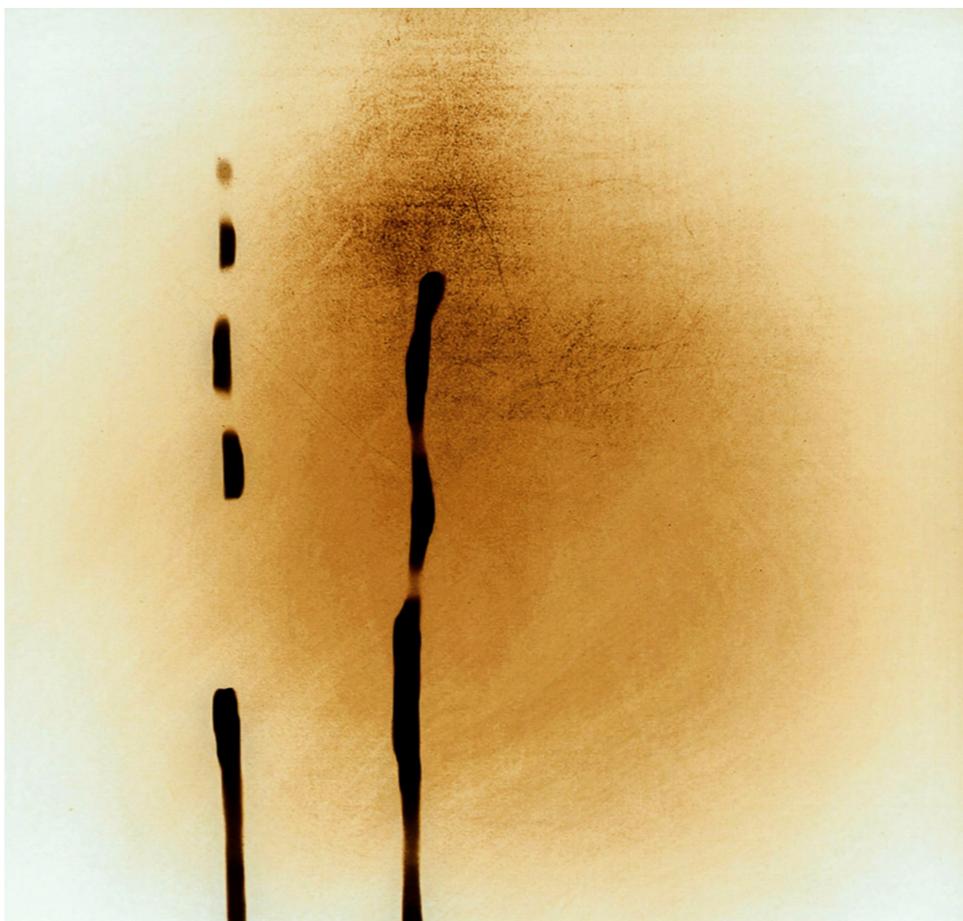
Tateando, aproximando os limiares de sentir, Eros compreende os Possíveis Enigmas, face-a-face, peito-sobre-peito, olhos-nos-olhos.

Qual a distância entre a pele humana e a Verdade do Sol? Como Eros, a terrível transparência de Eros, atravessa as células, os tecidos, os órgãos?

Ambiguidade infinita dos véus infinitos sobre o corpo: Sucedem-se eras após eras de persistentes véus e desvelamentos. Ainda não somos a Era da Nudez.

A opacidade resiste. Transparece nas letras, nas palavras, nos textos expostos à penetração do sol.





## TRANSCRIÇÕES<sup>4</sup>

Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

*Não sei se essas imagens parecerão conter objetividades sempre identificáveis; o que me parece é que figurativizar tais imagens será o mesmo que desalmá-las*

Um olhar simplista tem por hábito buscar, na imagem que for, uma representação objetiva, mesmo ou sobretudo quando lá não haja rigorosamente nada assim. Tendo por critério as coisas do mundo e sua representação [coisas que lhe são não só uma referência familiar, mas um limite imagético], esse olhar vai às imagens como que para nelas de pronto rever a representação de algo já conhecido.

Encontrando a objetividade costumeira, nela se reconhece, por meio dela se reafirma. Com tal reconhecimento, tal reafirmação, esse olhar certifica as imagens que encontra, fazendo com que elas [quando por si mesmas não o sejam] passem a ser imagens simplificadamente figurativas.

A mirada recognoscitiva, autorreferente e pretenciosa desse olhar não para, nem repara na autonomia da imagem, não sentindo, não imaginando, não pensando com, nem a partir dela, mas somente sobre ela.

Antes se lia muito, e então se imaginava o que não se via, o que não se podia facilmente ver, e mesmo o que jamais se tornaria visível durante toda uma vida; hoje, com bem menos leitura, a imaginação está preferencialmente circunscrita à imagem-cópia, à imaginação reprodutiva, não à imaginação nalguma medida produtiva.

Em tempos de autoconfinamento, de inundação por imagens digitais, será ainda mais comum procurarmos no que vemos o mundo do qual, em boa medida, fomos compulsoriamente apartados.

No âmbito da fotografia, esse olhar insistentemente figurativo termina por reproduzir—de caso pensado ou não—o parecer—tão presente nas primeiras décadas da nova invenção—de que a arte, em tal caso a pintura, de fato cria; já a técnica, em tal caso a fotografia, somente recria.

Ir à imagem fotográfica com a prévia intenção de nela reencontrar o conhecido é certificá-la como imagem-cópia, certificar a fotografia como técnica de fixação de uma imagem-cópia.

Obviamente, há setores de atuação da fotografia nos quais ela absolutamente não deve ter nenhuma autonomia criadora; por exemplo: a fotografia médica; a antropologia visual; a astrofotografia; a fotografia forense. Nesses setores, qualquer autonomia do sujeito—autonomia, em tal caso, técnica, não propriamente autoral—estará de antemão subordinada ao princípio anteriormente estabelecido de máxima objetividade; vale dizer: de máxima figuratividade.

Não atuando em nenhum de tais setores, nem submetendo servilmente minhas garatujas imagéticas a modelos pré-definidos de minúcia, fidelidade, nitidez, objetividade, o que tenho no horizonte é a fotografia nomeada “autoral”.

Frente às exigências desse horizonte e com um equipamento relativamente modesto, o trabalho de edição acaba por representar uma importante etapa na produção final das imagens que obtenho.

Se, por um lado, a edição não opera nenhum milagre, não substituindo o equipamento que não se tem, ela, por outro, amplia possibilidades, e a um ponto tal que o que tenha sido captado na origem, ao fim e ao cabo do tratamento de imagem pode vir a ser como que *transcriado*.

As imagens constantes desse livro, sem formarem nenhuma unidade temática, remetem em sua maior parte ao campo fotográfico que hoje mais me estimula: o da fotografia abstrata.

Não sei se essas imagens parecerão conter objetividades sempre identificáveis; o que me parece é que *figurativizar* tais imagens será o mesmo que *desalmá-las*.

No âmbito das redes sociais, muita imagem tida por abstrata é somente a representação fotográfica de obras de arte ou de coisas independentes das imagens que as representam; com esse tipo de fotografia, minhas imagens nada têm a ver.

Quer pareçam, quer não pareçam conter objetividades identificáveis, essas minhas imagens podem dar a [falsa] impressão de serem captações de coisas, coisas que, do modo como se encontram nessas imagens, seriam objetivamente independentes delas; por hipótese, coisas como: pinturas, desenhos, peças, ou mesmo imagens fotográficas alheias, coisas cujas efetividades independentes poderiam ser tomadas como objetos representados nas fotografias que exhibo.

Mas nenhuma dessas minhas imagens é como tal a captação de coisas que independentessem de qualquer uma delas; do modo como aqui aparecem, as subjetivações expostas nessas imagens não são a representação de coisas efetivas, objetivamente distinguíveis das fotografias que supostamente as reproduzissem.

Não sendo captações de objetos com vida própria, elas são transcrições resultantes do trabalho de edição de imagem, a partir de objetividades originais efetivas, autônomas, tangíveis.

Para a maioria das imagens aqui mostradas, tal como elas se apresentam, não há nenhuma objetividade de apoio originalmente reconhecível; qualquer que seja a objetividade que nelas se queira encontrar, ela será sempre derivativamente alusiva, aposta, nunca previamente definida, ou, de certo modo, imposta; sempre uma objetividade reprodutivamente imaginada cuja identidade alusiva será de saída provisória.

Com isso, se nalguma medida atraírem, as subjetivações transcriadoras de tais imagens não atrairão autenticamente por representarem objetividades de pronto identificáveis, mas por, partindo de elementos objetivos antes reconhecíveis, abrirem-se agora para o não-determinado, o não-figurativo, o não-identificável.

Mesmo que nelas se aponham objetividades alusivas, as imagens que as contenham parecerão lançar-se para além disso, sem que de antemão se possa reconhecer o suposto preciso alvo de tal alcance. Prova de que assim será é olhares mais ou menos simplistas nelas provavelmente encontrarem diferentes objetividades alusivas.

O que tanto me estimula na fotografia abstrata é o exercício da imaginação produtiva, seja pelo autor que transcria, seja pelo espectador desfrutante. Há uma sintonia aberta— não pré-fixada, não direcionada, não determinada, mas ao nível da imaginação produtiva de cada um, e, portanto, construível—entre fotógrafo e objeto primário, autor e subjetivação transcriada, espectador e “objetividade” segunda.

Não estou afirmando que só imagens abstratas permitam tais relações sintônicas; penso que toda e qualquer imagem sempre leva a algum tipo de relação sintônica entre fotógrafo e objeto captado, autor e obra, espectador e objeto desfrutado. O que eu diria, para estabelecer uma distinção em nível somente elocutivo, é que a fotografia como um todo convida, ao passo que a fotografia abstrata—especialmente ela—convoca para um exercício interpretativo, imaginativo, libertador.

Não sendo reprodutivo-figurativa, mas transcriadora em relação à objetividade original de que eventualmente tenha partido, a fotografia abstrata impõe ao espectador, não uma imagem [como de certo modo no caso da fotografia não-abstrata], mas a necessidade de uma atitude—se não mesmo de um confronto—, retirando-lhe o bem-estar de uma pré-conformidade tácita; ela exige do espectador que ele interrompa a simplificação habitual com que aborda a imagem fotográfica, a inteira fotografia.

Diante das imagens aqui exibidas, se o espectador comportar-se de maneira simplista, nelas buscará—e encontrará, mesmo que isto nelas não esteja—o que já lhe seja conhecido, a fim de tão só o reconhecer.

Nessas imagens, algumas das objetividades originais foram destituídas de sua índole utilitária primeira, tornando-se objetividades segundas, que, alusivas, redundaram no “objeto” pelo qual, por meio delas, serei eventualmente atraído, pelo qual nelas encontrarei algum comprazimento. Essas “objetividades segundas” são o resultado de um processo de subjetivação transcriadora, marca autoral de tais imagens, imagens que, portanto, já não dependem das objetividades primeiras que lhes foram ocasião, não causa.

Essa mesma subjetivação transcriadora é a fonte da sintonia que possa haver entre tais imagens e o espectador sem simplismo que as contemple, num convívio que, não devendo tornar-se exercício de reconhecimento de objetividades, abriga uma proposta intersubjetiva.

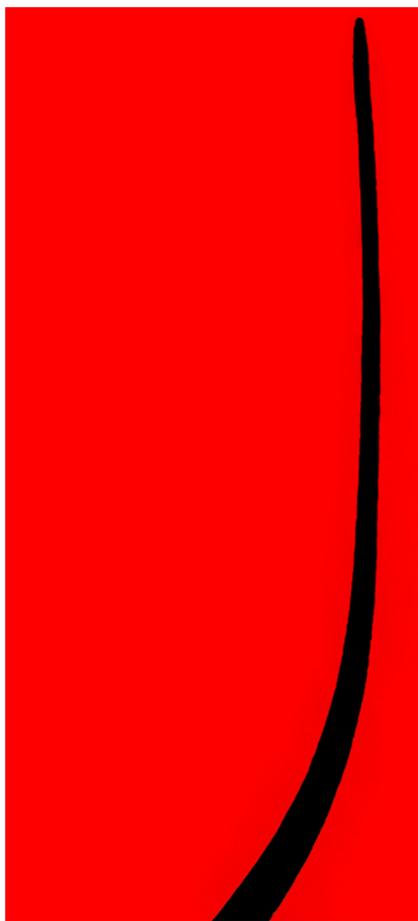
Em tais imagens, o abandono é total: nenhuma objetividade primeira vindo ao meu encontro, elas resultam em composições que vêm de encontro a mim, confrontando o simplismo de meu olhar. Se o confronto for aceito, minha imaginação será convocada a produzir uma sintonia entre mim e a imagem; se recusado, eu pura e simplesmente a abandonarei, ou tentarei fazê-la enfatizar a suposta objetividade primeira que—em tal caso, em vão—ela buscou transcriar.

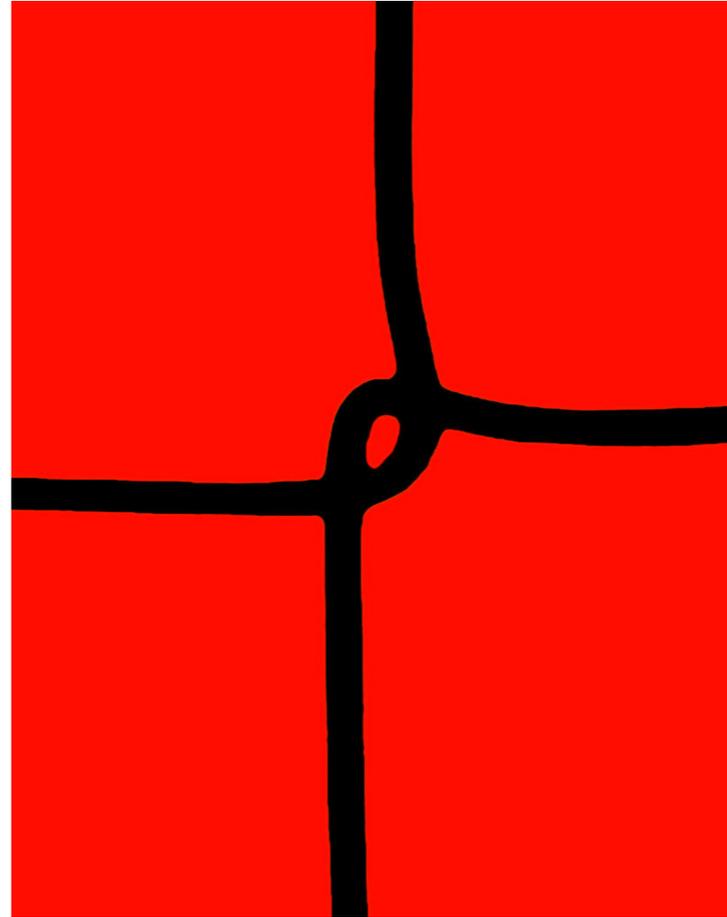
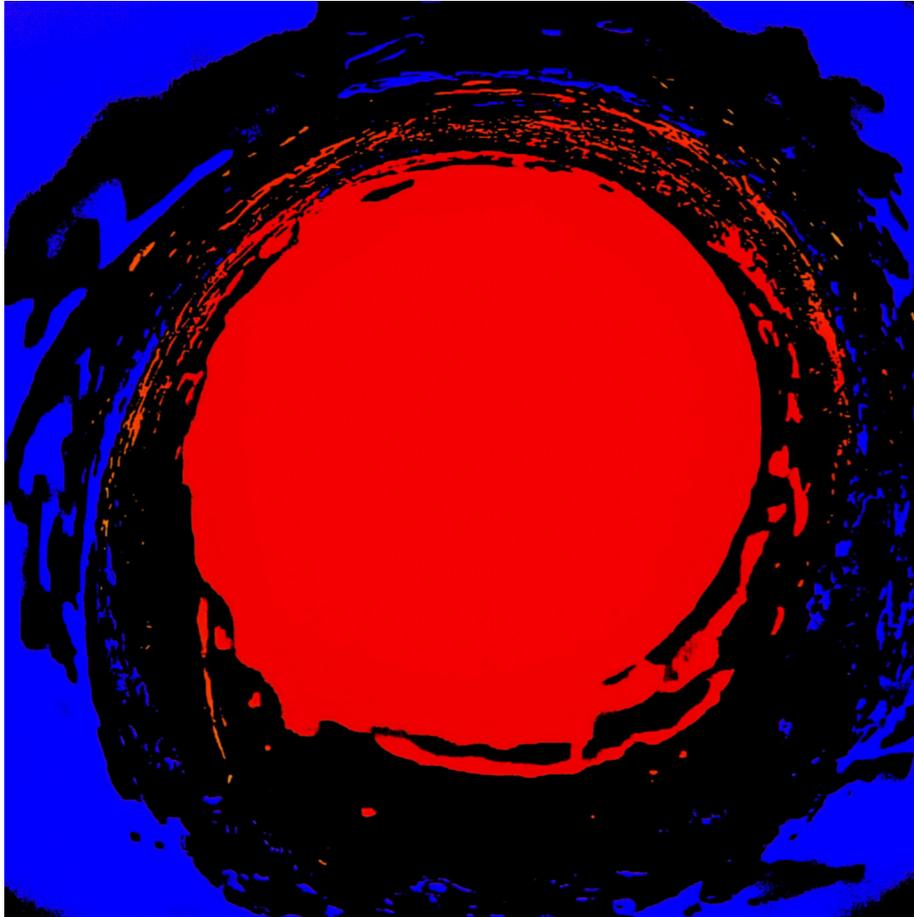
É [ainda] fotografia? Do ponto de vista material e técnico, tendo em vista o instrumento óptico com que são captadas as coisas *transcriativamente* exibidas, minhas imagens são imagens fotográficas. Já do ponto de vista do que caracteriza o resultado objetivo final em imagens, a *transcriação* de que elas são alvo parece conferir-lhes um alcance,

que, se não absolutamente atípico, não será propriamente típico do universo fotográfico habitual.

A intenção não é registrar esta ou aquela coisa objetivamente distinguível, entre cuja imagem mental e sua respectiva imagem fotográfica sempre há uma bem mais do que suficiente continuidade objetivamente imagética, mas desconstruir a objetividade primeira, abolir ou pelo menos ocultar o referente que nalgum momento era o que objetivamente a identificava. Numa palavra: trata-se de, subjetivando-a maximamente, desobjetivar a imagem. Nesse sentido, o caminho inverso do que em seus primórdios caracterizou toda a fotografia, e desde então caracteriza boa parte dela.







Onde as linhas se encontram, nasce o nó.

Na cruz do nó, há ainda interstícios de vácuo.

Quem somos intimidade das fibras?

Aí corre um vento através do chão e do céu de Vermelho vivo, o mesmo que vibra  
no útero desde a adolescência de Cosmos e Caos e Eros.

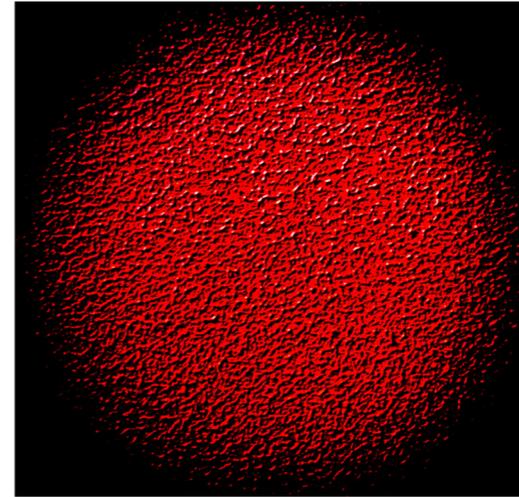
Onde o nó se ata, cresce um músculo, com diversas translações, produzindo a  
arquitetura de carne do coração.

Onde há muito vácuo-sem-horror, vácuo capaz de silêncio e de expansão, talvez  
uma raiz, uma religação à raiz, um nexo radical, uma oração que deseja e alucina o  
Possível Transfinito.

Eis aqui a evidência da argila e a evidência nas mãos mergulhando na argila-em-  
metamorfose!

(De onde vêm as formas, flutuando entre algo-e-nada, as formas ainda tão líquidas,  
tão indefinidas, tão potenciais? É pré-aurora no Cosmos.)

Eis a evidência do Princípio e a evidência do inacabamento do princípio-em-fluxo,  
chamando indefinidamente um corpo possível para nascer!



Meditação sobre a hipótese da alma-eu-mónada na Sintaxe Total da energia  
sanguínea dos círculos.

Cada "alma" tem sua ânsia de perfeição, desejando saltos descontínuos no Continuum  
Infinitum da dinâmica de tudo-com-tudo.

Imaginemos a expansão simpática e simpoiética da Criatividade íntima de tudo-em-  
tudo. Uma esfera vermelha aquece e cresce e produz "catástrofes", i.e., metamorfoses  
qualitativas subteis e abruptas.

"Deus", Força Primeira, Proto-Pan-Poiesis, injeta energia em cada instante e, assim, tece  
o nexu perdurante do Uno Transfinito.

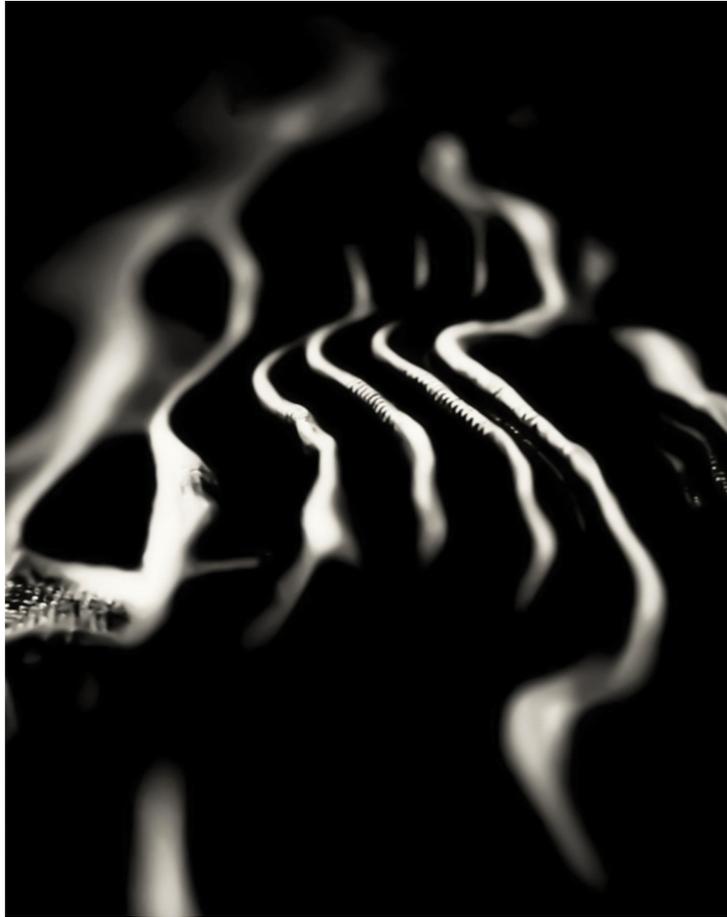
Cada "alma" é epifania do motor de Eros e, portanto, deseja e existe desejante.

Cada "alma" deseja e segue o Desejo e prossegue na sua fluxão Deseja a sua fulguração  
contínua para emergir e saltar e progredir no sentido da Plenitude.

"Deus" anima o Desejo com a eficácia da sua Pan-Poiesis, Infinito Contínuo da sua  
Dinâmica, Motricidade fundante de todos os motores e de todos os móveis.

"Deus" é a Transcrição perdurante.

(Leibniz explica noutros termos, que ainda não sei interpretar melhor, em Ensaio de  
Teodiceia, I, 91.)



É tão triste a Primavera à flor da pele! A loucura deflagra com o fim das neves.

Muita guerra espera os primeiros sinais de florescimento.

Uma tristeza de ciclo, tristeza do pretérito imperfeito: havia novamente, acontecia  
haver novamente. Repetia o ciclo, prosseguia a repetição do ciclo.

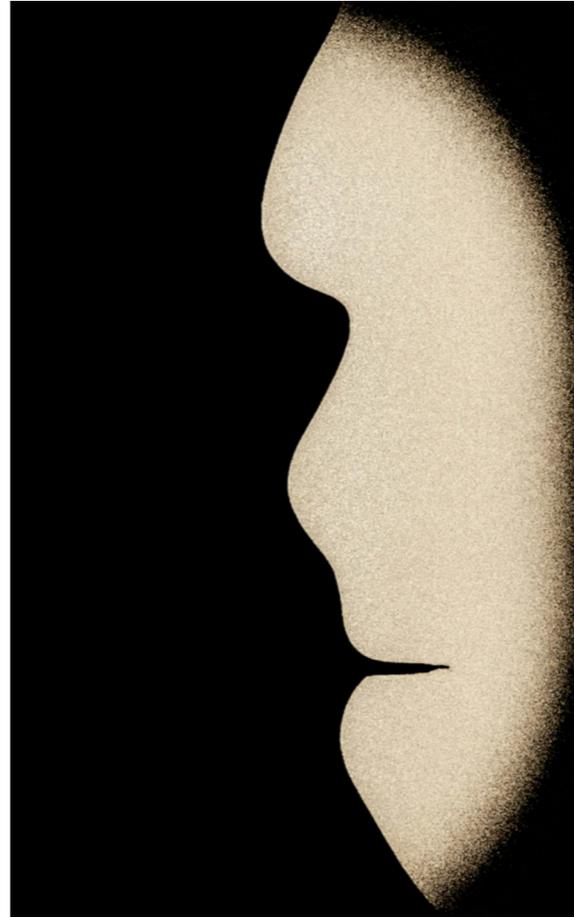
Tristeza de mulher no pretérito imperfeito do corpo repetente, acima da vontade e do  
desejo.

Ciclo de seiva e sangue, havia repetição da loucura colorida desdobrando a carne das  
pétalas ao ar livre, acima da vontade e do desejo.

É tão triste enlouquecer à flor da pele, como se a Primavera fosse o eterno retorno da  
potência anônima.

Ciclo de seiva e de sangue, havia aquecimento no fluxo da noite, acontecia haver a  
Mecânica da deflagração, acima da vontade e do desejo.

Explodia o espanto através das flores, rumando para frutos, entre os dedos e os dentes  
Metáfora da aproximação de Eros, o terrível, o voraz, o predador que ataca boca-a-  
boca.





Uma passagem subsiste nas trevas interiores.

As trevas interiores subsistem também na passagem.

Chamo-me Noite, por vezes irmã de Holocausto e de Apocalipse e de Ausência;  
outras vezes, somente um Tudo-de-nada capaz de mostrar a questão do Princípio mais  
original e do Fim mais derradeiro.

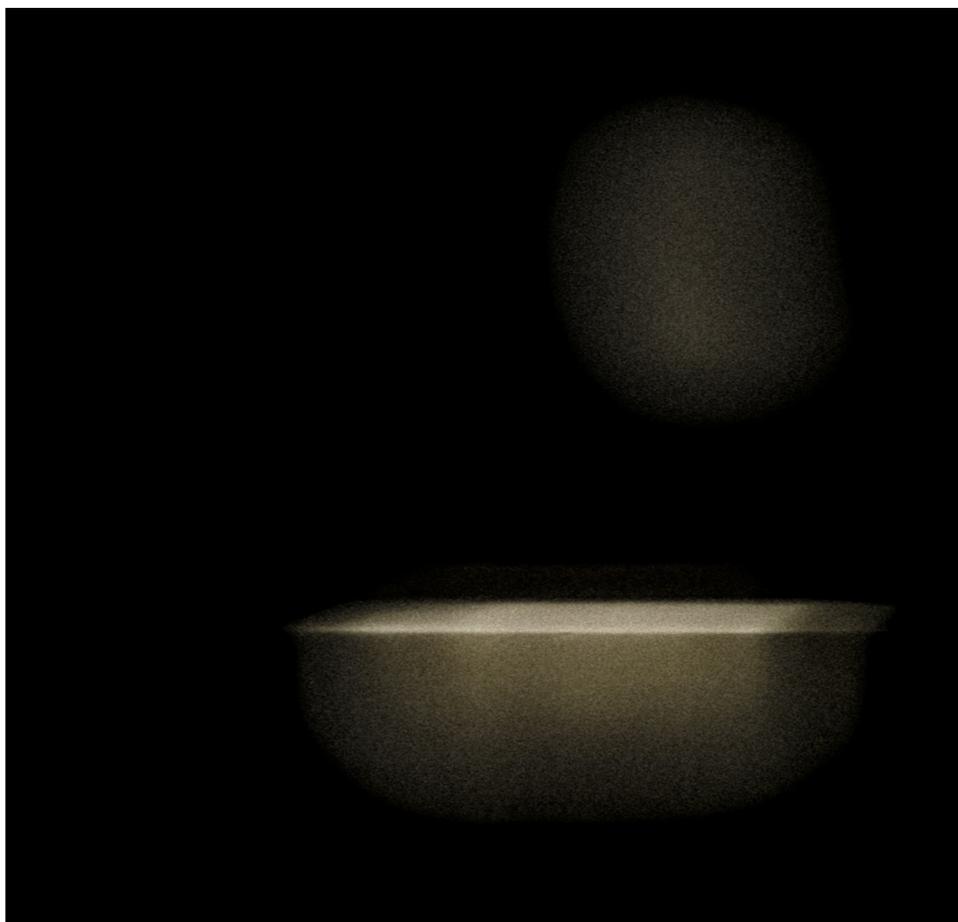
Noite ou laboratório das Primeiras e das Últimas matérias: arqueologia e escatologia.  
No meio da compacta Noite, no vetor da vasta Noite, no peito da casa dos arcos da  
vibrante Noite, uma passagem interior subsiste.

Tão compacta e tão vasta é esta obscuridade que nos inclina para a ternura humilde  
dos arcos fulgurantes, murmurando sílabas no chão e no ar.

Quase eclipse total, durante longas vidas noturnas eis a história heliotrópica de Lógos,  
a Carência entre Alfa e Omega.

Para evitar a loucura, aquém e além da guerra, imaginemos ao fundo da noite, o  
lugar-para-Onde os corpos vivos tendem a unir-se.





AS FOTOGRAFIAS «ABSTRACTAS» DE UBIRAJARA RANCAN DE A. MARQUES:  
A CONCEPTUALIZAÇÃO DO ABSTRACTO E O SEU FUNCIONAMENTO  
HETEROGENEIZANTE NO PRESENTE CONTEXTO

José Miranda Justo

A transcrição move-se continuamente de um antes da criação para um depois da criação e vice-versa, de tal maneira que o que ela sobretudo efectua é uma negação da referida noção trivial de criação enquanto repetição técnica.

1.

Este meu texto, como quase tudo o que acerca de arte tenho escrito nos últimos quatro ou cinco anos, situa-se no plano da filosofia da arte. A filosofia, da arte é antes de mais *filosofia*. Neste sentido, e no quadro de uma recepção, simultaneamente crítica e ampliativa, que faço do pensamento de Gilles Deleuze, começo por manifestar que entendo a filosofia como criação de conceitos, e cada conceito como uma entidade aberta<sup>5</sup>, eminentemente criativa e em *devir* constante, vivendo num plano de imanência, onde convive de modo positivo (colaborativo) com alguns outros conceitos e igualmente de modo negativo (desconstrutivo ou conflitual) com alguns outros desses conceitos. A criatividade filosófica consiste precisamente na simultaneidade ou quase-simultaneidade destes dois movimentos

Deste modo, e partindo da suposição, por enquanto não debatida, de que a estas fotografias talvez se possa atribuir o qualificativo de «abstractas», a primeira questão que se coloca é a de saber se dispomos no âmbito da reflexão estética de algum conceito (no sentido acima posto em jogo) de abstracto, abstracção, etc. Porém, as utilizações vulgarmente conhecidas desses termos nada têm de propriamente filosófico; elas provêm ou da crítica de arte ou da história de arte, ou seja, precisamente das disciplinas que confinam - muito pouco colaborativamente - com a filosofia da arte. Esses usos são basicamente descritivos (ou taxinómicos) e, para além do mais, de uma espécie de descrição demasiado dependente das experiências concretas para poder ser entendida como categoria conceptual do pensar em torno da arte. A dependência em face do lado concreto da experiência tem decerto um grau de importância constitutiva

relativamente ao conceito, mas ela não absorve de modo nenhum a totalidade da eficácia criativa que põe em movimento o conceito no plano de imanência. Assim, se efectivamente chegamos à conclusão de que não dispomos ainda de um verdadeiro conceito de abstracção, somos então obrigados a recorrer aos meios disponíveis para procedermos à respectiva construção. Que meios disponíveis poderão ser esses? Uma coisa parece ser certa: em filosofia, na penumbra menos ou mais densa da pré-filosofia - ou, se quisermos usar ainda mais uma vez uma terminologia deleuziana, nas muitas indeterminações da não-filosofia -, temos portanto uma imensidão de territórios as mais das vezes caóticos, mas quase sempre num encaminhamento caosmático (entenda-se, da ordem do «caosmos» - JOYCE, 2012; GUATTARI, 2006<sup>6</sup>), o que faz com que, neles desabrochem constantemente pequenos fragmentos de pensamento que de algum modo estão à beira do momento em que os filósofos possam neles pegar para com eles, com os seus conflitos incompletos e com as suas convergências a princípio sempre redutoras, comecem a criar verdadeiros conceitos.

Porém, uma vez que nos últimos meses este problema da conceptualização do abstracto estava frequentemente presente em mim, algumas leituras (ou re-leituras) recentes foram-me dando a ver fragmentos ou mesmo uma ou outra articulação entre eles que abriam campo para o trabalho da dita conceptualização. No presente contexto mencionarei apenas aqueles elementos que mais ricos se mostraram para o que apresentarei de seguida. Refiro-me àquilo que se encontra num assinalável livrinho de Antonio Negri que, por razões que não vêm ao caso, li numa tradução em língua inglesa, na qual contudo vale a pena destacar o esforço do tradutor para não apagar completamente aqueles termos do original francês que nele têm um papel mais fortemente produtivo

do estilo e da arquitectura do pensar de Negri. Nessa tradução, o livro intitula-se *Art & Multitude* (2011), sendo este último conceito suficientemente conhecido do público a partir da obra de Negri e de M. Hardt, *Multitude, War and Democracy in the Age of Empire* (2004), o segundo volume da trilogia *Empire, Multitude, Commonwealth*, que os dois autores publicaram entre 2000 e 2009. *Art & Multitude* é uma colecção de «Nove cartas sobre arte», seguidas de um «Postscriptum» em que o autor se ocupa de um conceito sempre activo ao longo do conjunto, o de «metamorfose».

Por razões de espaço e tempo não farei aqui uma crítica (que me parece necessária) de algumas das consequências do conceito de multidão, nem tratarei globalmente a concepção de arte desenvolvida por Negri (a qual, pelo menos, engloba uma articulação com uma noção revisitada e revista de «revolução» e, digamos assim, actualizada, que me oferece dúvidas de fundo). Extrairei de *Art & Multitude* tão-somente aquilo a que chamaria uma linha de argumentação activa desses textos epistolares orientada para um *devir abstracção*, ou seja, utilizarei aquilo que me surge como efectivamente eficaz para a progressiva criação de um conceito de abstracção que possa ser reconhecido na sua heterogeneidade constitutiva, o que responderia não somente a uma visão da mecânica conjunta do conceito que nos interessa e de outros conceitos conexos, em articulação positiva, negativa ou até provisoriamente expectante (suspensa) com eles, mas também a uma outra mecânica não independentizável dessa, à qual já aludimos acima, segundo a qual o caos das mais profundas e obscuras indeterminações é sempre, desde a sua raiz, uma parcial e incompleta produção de cosmos (i.e. caos é sempre «caosmos» e, ao mesmo tempo, nunca inteiramente convertível em acabado «cosmos»).

Vejamos então o que nos importa observar em *Art & Multitude*. Negri parte do conceito de «trabalho abstracto», criado por Marx no decurso das suas investigações sobre a especificidade do modo de produção capitalista. Entre trabalho concreto e trabalho abstracto há não apenas uma diferença no plano das constatações, mas acima de tudo um processo de transformação em que o trabalho concreto se metamorfoseia progressivamente em trabalho mais e mais abstracto. Deste modo estamos perante um devir-abstracto do trabalho. É precisamente isto que faz com que o trabalho abstracto seja um verdadeiro conceito no conjunto do pensamento económico, social e filosófico de Marx, uma entidade eminentemente dinâmica que é parte activa integrante do funcionamento de um conjunto conceptual mais vasto. Por esta mesma razão, o trabalho abstracto pode entrar em relação produtiva, i.e. simultaneamente de conflito e de colaboração, com outros devires, ou seja, outros conceitos, que porventura não sejam da mesma «natureza», que não sejam gerados no mesmo território de conceptualizações, embora se possam deslocar para o plano de imanência em que vive o conceito de trabalho abstracto. Tal significa que, uma vez criado o conceito de devir-abstracto do trabalho, podemos sem quaisquer receios de incompatibilidade ou de irracionalidade entrar por territórios menos ou mais confinantes com o do trabalho.

Dizendo de modo muito condensado, o que Negri faz é apontar a um destino do abstracto marxiano, destino esse que preenche de tal modo a vida, a globalidade heterogénea da experiência, que acaba por dar lugar a uma abstractização tão ampla e tão absorvente que a faz estender-se em última instância ao domínio das criações mais radicais dos humanos (e talvez mesmo dos pós-humanos), i.e. aquelas a que à falta de melhor termo vamos chamando criações artísticas. Para tanto, Negri efectua um primeiro salto

produtivo no instante em que do trabalho abstracto passa ao terreno de um abstracto que, por volta de finais do século dezanove, princípios do século vinte, começa já a invadir domínios que durante a revolução industrial e no período que se lhe segue mais imediatamente ainda estavam razoavelmente alheios às formas mais extensivas e intensivas de abstractização, em particular no tocante à ligação humana ao concreto da produção agrícola, da criação de alfaias, mas também do artesanato e da criação mais directamente ligada aos cultos religiosos (onde o tipo de abstracção dominante é profundamente diferente daquele que aqui nos interessa). Porém, aproximando-se o final do século dezanove verificam-se dois movimentos (talvez mesmo três) que vão desenvolvendo convergências várias na direcção de uma dominância abstracta cada vez mais forte. Por um lado, temos a extensão imparável do trabalho já não apenas abstracto, mas cada vez mais abstracto, cada vez mais radicalmente separado da materialidade concreta de uma experiência directa de ligação entre o fazer, o comercializar, o consumir e o acumular do capital. Essa experiência outrora concreta, encontra-se então aceleradamente em vias de volatilização.

Antes de prosseguir para os outros domínios de abstractização até certo ponto convergentes com este último, parece-me importante assinalar - à margem de Negri - que a volatilização da experiência concreta, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, não significa de modo algum uma simples deterioração ou derrocada ou mesmo degeneração (para já não falar de «declínio») da experiência humana. A experiência humana volatiliza-se na exacta medida em que devém mais e mais abstracta até chegar (um pouco mais tarde) a uma quase saturação integral de abstractidade. Não é, contudo, a experiência que se ausenta da vida, como também não é a vida que se

ausenta da experiência. O que importa sublinhar é que tanto a vida como a experiência vão-se metamorfoseando, vão-se tornando outras, sem deixarem de ser em alguma medida os factores de organização vivencial (mental, afectiva, social, etc.) da atribuição de sentido aos actos e aos acontecimentos; só que a (chamemos-lhe - provisoriamente - assim) «grelha de valores» que dá forma a uma tal organização e construção de sentidos se encontra em perpétua (e cada vez mais acelerada) transformação. Deste modo, aquilo que para nós é a experiência humana pouco tem a ver com aquilo que recebia o mesmo nome durante uma parte importante do século dezanove.

Voltando aos movimentos que em finais do século dezanove acompanham a gradualmente maior abstractização do trabalho, podemos agora referir um processo inevitavelmente idêntico no plano das organizações corporativas e das formações políticas (em particular aquelas que dão expressão e «representação» às massas laborais). Também aí o abstracto tende a esmagar as ligações concretas subsistentes, por exemplo, na democracia revolucionária dos conselhos operários ou nas organizações menos estereotipadas, de cunho libertário ou anarco-sindicalista. Em último lugar, é importante referir aquilo que aqui mais nos importa. É que desde o expressionismo - quer na vertente pictórica ou desenhística, quer na vertente poética, quer ainda na acção performativa - que se vê avançar, quase que por ondas sucessivas e imparáveis, a eficácia criativa do não-concreto ou, dizendo de outro modo, a penetração profunda de um veio que, liberto dos constrangimentos do concreto, consegue desencadear transformações profundíssimas no plano da criação artística, com evidentes consequências «teóricas» ao nível dos manifestos, panfletos, jornais, debates, polémicas, etc. Em Malévitch, por exemplo, e em outros criadores que lhe estiveram ligados, em vez da designação de arte

abstracta instalou-se uma outra de algum modo notável na sua precisão: a designação de arte não-objectiva. O não-objectivo é o abstracto, mas dito pelo lado da negação, que é sempre aquele que mais marcadamente separa o velho do novo. Na minha visão conceptual dos fenómenos que venho referindo, diria que todo este grau elevado de abstractização (mas ainda intermédio, como veremos de seguida) já se apresenta para lá da abstracção no plano do trabalho e vem agora situar-se muito vincadamente nos terrenos da chamada criação, mas sem que isso signifique qualquer tipo de recuo do abstracto no âmbito da economia, do sociológico ou do político.

A terceira etapa que Negri inevitavelmente assinala é aquela que prolonga de modo transformativo tudo o que dissemos acerca da segunda, orientando-se velozmente nos vários domínios das artes para o expressionismo abstracto e para outras correntes vagamente assimiláveis, muitas delas ligadas à arte-pop, aos neodadaísmos e também a variantes próximas do letrismo. A criação performativa, por exemplo, que atingira já no Bauhaus níveis de grande abstracção, galopa agora à rédea solta pelos campos da mais radical ausência de referentes ou de possibilidades hermenêuticas, de tal modo que se chega a apresentar - a par das novas experiências «musicais», com Cage primeiro e tantos outros de seguida - como o domínio por excelência do abstracto em arte.

Negri, na verdade, não tem por objectivo articular estes três momentos no sentido de criar um conceito de abstracto na acepção deleuziana do devir-abstracto enquanto elemento de um jogo ampliado a decorrer sem limites com outros conceitos - como dissemos, de maneira tão conflitual como cooperativa. Contudo, não hesito por um momento em considerar que aquilo que Negri consegue é uma produção de natureza eminentemente

conceptual, a qual, por sua vez, me permite criar com Negri e obviamente com Deleuze o conceito de devir-abstracto. E o sinal claro/distinto de que se trata de um conceito (com as características que se exigem de um conceito em filosofia) está no facto de, no mesmo plano em que Negri efectua, por assim dizer, uma reconstituição da génese do abstracto, este conceito se articula com pelo menos mais dois que se movem no mesmo plano de imanência (expressão que Negri não usa): esses dois conceitos são obviamente o de multidão e o de revolução. Não me deterei, contudo, nessas articulações.

2.

O que agora me importa mostrar é como as fotografias de Ubirajara R. Marques, por um lado, não podem ser «classificadas» de uma única maneira (o que aliás significa que não há categorizações estáticas que lhes sirvam), e, por outro lado, tornar nelas igualmente inteligível que não só a abstracção que nelas se prefigura não é totalmente destituída de vestígios de um antes do trabalho de abstractização, da mesma forma que esse antes não teria chegado sequer a constituir-se sem a acção daquilo a que chamei o devir-abstracto. É de facto na decorrência do devir-abstracto já constituído como conceito que estas imagens podem/puderam ser criadas, na busca de obter um para-lá-da-imagem, ou seja, exactamente o inverso daquilo a que os teóricos da fotografia quase sempre chamam o referente, substituído agora por uma espécie de anti-ferente, uma espécie de objectividade posterior à intervenção activa do devir-abstracto, algo como um não-ser que luta com todas as suas forças para se tornar ser. O devir-abstracto, devido precisamente ao modo da sua constituição e da contínua metamorfose que nele

se joga, não era suposto conduzir a uma objectividade, mas é exactamente isso que, fora de toda a expectativa que o possa acompanhar, aqui vemos resultar do movimento do conceito, um movimento que afinal dá lugar a um tipo de criação que decididamente não é nem filosófica nem estritamente artística, a criação de uma objectividade (material, concreta, luminosa, pigmentada, filtrada, etc.) precisamente onde nenhuma objectividade poderia acontecer. É por isso que - não em todo - mas em algum trabalho fotográfico já estamos hoje inteiramente entrados no território do impossível ou, dito de outra maneira, daquilo que não pode ser entendido à luz da composição do discurso filosófico nem tão-pouco à luz dos processos (mesmo os mais inovadores) das artes, obrigando-nos portanto a agregar este tipo de incontornável impossibilidade à massa por enquanto mais caótica do que caosmótica (note-se bem que não digo simplesmente «caótica») dos nossos horizontes de vida e de experiência.

As fotos deste nosso criador, que consegue situar-se - instavelmente e episodicamente, como é necessário que seja - para lá dos limites da mera criação abstracta e entrar num terreno julgado impenetrável, nunca são meros exercícios formais orientados para uma recuperação de algum tipo de beleza mais ou menos limitada ao exercício dos nossos sentidos nas suas funções mais básicas e mais dependentes das variações e deslocções próprias de hábitos diferentemente arraigados em diferentes culturas. Nalgum sentido, as fotos de Ubirajara Marques andam sempre próximas de uma renovação ou revigoração supra-contemporânea da famosa «cosa mentale» de Leonardo. Tal como no mestre renascentista a «cosa mentale», em vez de dizer respeito à pintura ou à escultura, surge ao nível do projecto, v.g. do desenho, também no caso vertente falo em «cosa mentale» precisamente porque estou em crer que as fotos do nosso criador são uma espécie de

eterno projecto, mais mental do que meramente destinado ao espanto dos olhos, ou seja, mais lançado à descoberta do que às rudimentares eficácias retinianas. Isto significa que Ubirajara está muito mais próximo da concepção por mim avançada em várias circunstâncias de um *belo transcendente* que nos atinge a partir daquilo a que, para mantermos uma argumentação no terreno da racionalidade, só podemos chamar *futuro*. Este tipo de experiência da singularidade casa-se perfeitamente com a ultrapassagem do simples abstracto a que Ubirajara chama *transcrição*. A mesma palavra na boca de dois humanos nunca é exactamente a mesma palavra, e é mais produtivo esmiuçar as diferenças do que acreditar em coisas como uma comunicação absoluta das unidades semânticas ou de raiz hermenêutica. Por isso mesmo, para terminar, exporei o meu entendimento da transcrição, sem que com isso pretenda minimamente esgotar a riqueza do conceito ubirajariano. Tratarei simplesmente de articular tal conceito com a visão que expus da ultrapassagem do abstracto.

A transcrição é antes de mais criação que se afirma num tal movimento - ou metamorfose - que faz com que a criação se torne praticamente uma negação da noção vulgar de criação. É a partir dessa vaga noção, para a subverter e a elevar a uma potência, por assim dizer, desconhecida, que a nossa atenção se encontra sobretudo focada na germinação no seio do *trans-* e a partir dele. O *trans-*, como na verdade melhor se entende quando observamos a designação de transexualidade, não diz respeito exclusivamente a uma passagem de sentido único de *a* a *b*. Essa é a visão ultralimitada da *trans-ição*. Na verdade, como se constata quando se pensa o vaivém da transexualidade, o masculino e o feminino que existem em cada corpo humano trocam múltiplas vezes de papel, mesmo dentro de uma sexualidade supostamente

estável e que não necessite de um qualquer tipo de conscientização das opções. Assim, a transcrição move-se continuamente de um antes da criação para um depois da criação e vice-versa, de tal maneira que o que ela sobretudo efectua é uma negação da referida noção trivial de criação enquanto repetição técnica, ou seja, repetição do mesmo, repetição sem mínima diferença susceptível de constituir descoberta, uma repetição que se aprende na escola e na oficina, enfim uma total domesticação do fazer, do ver, do imaginar e por aí adiante. Mas esse vai e vem coincide completamente com a passagem do pré-abstracto ao post-abstracto e, claro está, deste último ao primeiro, num movimento e numa metamorfose perpétuos, imparáveis. É aqui, então, que se verifica com grande exactidão que a construção que efectuámos com o auxílio de Negri do conceito de abstracto é completamente necessária para captar o modo de funcionamento e de produtividade ímpar deste segundo vai e vem, e com ele, dos «objectos» que Ubirajara, em vez de criar, encontra, descobre e apresenta.

Ciudad de México, Fevereiro de 2022.

#### JOSÉ MIRANDA JUSTO

Doutoramento em História da Filosofia da Linguagem, pela Universidade de Lisboa, em 1990. Membro do CFUL (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa) desde a sua fundação. No CFUL, foi investigador principal em três projectos trienais financiados pela Fundação de Ciência e Tecnologia, a fundação estatal para apoio à investigação científica. O último desses projectos teve repercussão internacional e publicou em versão electrónica todas as comunicações apresentadas nos diversos *workshops* realizados ( <http://experimentation-dissidence.umadesign.com/> ). Foi publicado na *Cambridge Scholars Publishing* um volume contendo todas as comunicações apresentadas na *International Conference on Practices of Philosophy as Experimentation and Dissidence*. Tem investigado e publicado abundantemente nas seguintes áreas: Estética, Filosofia de arte (pintura, fotografia, instalação, escultura, *performance*), História da Filosofia da Linguagem, Hermenêutica, Filosofia da História, Filosofia Política, Teoria da tradução.

Alguns autores sobre os quais tem incidido o seu trabalho: Lessing, Hamann, Herder, W. von Humboldt, Kant, Fichte, Novalis, Kierkegaard, Nietzsche, Pessoa, Rilke, Deleuze, Guattari, Debord, Jappe.

#### LUCIA FERRAZ NOGUEIRA DE SOUZA DANTAS

Graduada em Artes Plásticas (FAAP-SP), mestre e doutora em Filosofia (FSB-SP e PUC-S). É professora do curso de Filosofia da Faculdade de São Bento - SP, onde coordena o Núcleo de Pesquisa e Extensão. Pesquisadora do Centro de Estudos de Pragmatismo (PUC-SP), onde coordena o Grupo de Pesquisa de Pragmatismo e Estética. Desenvolve pesquisas nas áreas de Arte, Filosofia e Semiótica, tendo publicado: "Primeiridade, estético e artístico: diálogo entre Peirce e Dewey acerca da experiência estética". In: *Pragmatismo, filosofia da mente e filosofia da neurociência*. São Paulo: ANPOF, 2017; "Experiência Estética e Continuidade na Obra de Arte: A Pintura de Lucian Freud à Luz do 'Hiato no Tempo' e das 'Coisas sem Nome' de Ivo Ibrí". In: *Sementes de pragmatismo na contemporaneidade: homenagem a Ivo Ibrí*. São Paulo: FiloCzar, 2018; "Pensando o qualisigno na cor: a experiência estética da cor como fator determinante na análise da escultura da Grécia antiga à luz da filosofia de Charles S. Peirce". In: *COGNITIO*, Vol. 13, n. 2, São Paulo: CEP-PUC-SP, 2016; "Tékhnē e Inspiração na prática artística: interfaces entre o "Ion" de Platão e o "Ato Criativo" de Duchamp". In: *Anais [da] Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP*. São Paulo: UNESP, 2015; "A representação pictórica na estética de Hegel e a importância da cor na pintura holandesa do século XVII". In: *Anais [do] XI Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP, 2017.

#### MÁRCIO BENCHIMOL BARROS

Graduou-se em filosofia pela Universidade Estadual de Campinas [UNICAMP], instituição junto à qual também obteve os títulos de mestre e doutor em filosofia, sob orientação de Oswaldo Giacóia Jr. Posteriormente realizou estágios pós-doutorais nas universidades de Leipzig e Mainz, sob supervisão de Christoph Türke e Margit Ruffing, respectivamente. Desde 2003 pertence ao quadro docente do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual Paulista [UNESP], campus de Marília [SP], sendo responsável pela cadeira de estética. Suas pesquisas concentram-se sobretudo nas filosofias de Nietzsche e Schopenhauer, bem como na área da filosofia da música.

#### PAULO JESUS

Possui graduação em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra [2000] e doutorado em Filosofia e Ciências Sociais pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* [2006]. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia, e das Ciências Sociais, especialmente em Psicologia da personalidade.

"*Meaning-creation, selfhood, and religion: From religious metanarratives to spiritual self-narratives*". *Estudios de Psicología* [Ed. impresa], v. 32, p. 131-145, 2011.

"Podem as razões subjacentes a uma acção ser as causas (eficientes) dessa acção? O labirinto do descontínuo: Gramática, fenomenologia e ontologia da acção". *Revista Portuguesa de Filosofia*, v. 67, p. 105-128, 2011.

"*Moi et temps chez Leibniz: ou l'unité de la notio completa et de la vis primitiva*". *Philosophica* (Lisboa), v. 37, p. 59-72, 2011.

"*Le Je pense comme facteur de vérité: adéquation, cohérence et communauté sémantique*". *Kant-Studien*, v. 101, p. 167-188, 2010.

#### RENATA SILVA SOUZA

É doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [ECA-USP], mestra, bacharela e licenciada em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista [UNESP]. Tem experiência nas áreas de Semiótica e Pragmatismo peircianos, Filosofia Ecológica, Filosofia da Mente, Ciências Cognitivas e Filosofia da informação. É membro dos seguintes grupos: Grupo Acadêmico de Estudos Cognitivos da UNESP, Centro de Lógica e Epistemologia da Universidade Estadual de Campinas, Estética e Pragmatismo [Pontifícia Universidade Católica de São Paulo] e SemioData [ECA-USP]. Estuda e pratica danças orientais. É fotógrafa amadora.

#### UBIRAJARA RANCAN DE AZEVEDO MARQUES

Em 2022, tornou-se Professor Titular da UNESP em cujo Departamento de Filosofia encontra-se desde 1989. Idealizador dos colóquios kantianos de Marília e dos colóquios kantianos multilaterais. Fundador e membro do corpo editorial do periódico eletrônico *Estudos Kantianos*. Tem trabalhos publicados em: *Analytica*; *Con-Textos Kantianos*; *Kant-Studien*; *Philosophica*; *Rivista di Storia della Filosofia*; *Studia Kantiana*; *Studi Kantiani*. Organizou *Kant e a Música* [2010] e *Kant e a Biologia* [2012]; coeditou: *Kant e o Kantismo: Heranças Interpretativas* [com Clélia Martins; 2010]; *Kant's Lectures / Kants Vorlesungen* [com Bernd Dörflinger, Claudio La Rocca e Robert Louden; 2015]. É autor de *A Escola Francesa de Historiografia da Filosofia* [2007].

## REFERÊNCIAS

DANTO, A. C. *What art is?* New York: Yale University Press, 2014.

DELEUZE, G. *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

GUATTARI, F. *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. Sydney: Power Publications, 2006.

HOCKNEY, D. *Secret Knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001.

IBRI, I. *Semiótica e pragmatismo: interfaces teóricas*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica: FiloCzar, 2020.

INGOLD, T. "Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

JOYCE, J. *Finnegans Wake*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

NEGRI, A. *Art & Multitude*. Cambridge: Polity Press, 2011.

NEGRI, A.; HARDT, M. *Multitude, War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press, 2004.

PEIRCE, Ch. S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Charlottesville: Intelext Corporation; Cambridge: Harvard University, 1958.

PLINY, The Elder. *Natural History IX*. English Translantion H. Rackham. Cambridge: Harvard Unversity Press, 1952.

SHAKESPEARE, W. *50 sonetos*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos: transcrição. Apresentação e posfácio* Marcelo Tápia. São Paulo: Perspectiva, 2015.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Porto Alegre: Movimento, 1993.

## NOTAS

<sup>1</sup> Os textos de Paulo Jesus, prosa poética intitulada: Poiesis de Caosmos: Criação-trans-Criação”, estão dispostos ao longo do livro, antes e após os ensaios que nele se encontram

<sup>2</sup> CP refere-se à obra *Collected Papers* de Charles Sanders Peirce. O primeiro número diz respeito ao volume, enquanto que o segundo indica o parágrafo. Essa é uma forma usual de referenciar o trabalho do pensador em questão.

<sup>3</sup> “Pintor de domingo”. A expressão designa basicamente o amador que pratica a pintura por *hobby*, em suas horas de lazer, podendo eventualmente conter intenção pejorativa, no sentido de denotar inabilidade, amadorismo ou escasso senso de autocrítica.

<sup>4</sup> Ao menos entre nós, “transcrição” é termo cunhado por Haroldo de Campos para referir-se a sua concepção de tradução poética e a seu próprio trabalho como tradutor de poesia (cf. TÁPIA; NÓBREGA, 2015). Sem me haver ocupado com tal conceito do modo como proposto por Haroldo, penso mesmo assim que o sentido no qual aqui o emprego não fará injustiça àquele proposto e explorado por ele.

<sup>5</sup> Por exemplo, em Deleuze (2003, p. 186-187).

<sup>6</sup> Joyce (2012, p. 118), cito “place and thing in the chaosmos of Alle.” e Guattari (2006).



SOBRE O LIVRO

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Telma Jaqueline Dias Silveira

CRB 8/7867

NORMALIZAÇÃO

Maria Elisa Valentim Pickler Nicolino

CRB - 8/8292

Amanda Andrade Vilela da Silva

CAPA E DIAGRAMAÇÃO

Gláucio Rogério de Moraes

ASSESSORIA TÉCNICA

Renato Geraldi

OFICINA UNIVERSITÁRIA

Laboratório Editorial  
labeditorial.marilia@unesp.br

TIPOLOGIA

Josefin Slab





ISBN 978-65-5954-283-3



9 786559 542833