

Transcrições no jogo entre mimesis-figuração e phantasia- abstração

Lucia F. N. de Souza Dantas

Como citar: DANTAS, L. F. N. S. Transcrições no jogo entre mimesis-figuração e phantasia- abstração *In* : SOUZA, R., RANCAN, U.(org.). **Transcrições**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p.33

DOI:<https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-284-0>.p33



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

*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 de veras 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.