



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Márcio André Diegues


Imaginação mimética: estratégias de mimese e camuflagem na produção de arte contemporânea

Rio de Janeiro

2023

Márcio André Diegues

Imaginação mimética: estratégias de mimese e camuflagem na produção de arte contemporânea



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro na Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Luiza Fatorelli

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

D559 Diegues, Márcio André.

Imaginação mimética: estratégias de mimese e camuflagem na
produção de arte contemporânea / Márcio André Diegues. – 2023.
322 f.: il.

Orientadora: Maria Luiza Fatorelli.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Arte – Filosofia - Teses. 2. Mimese na arte - Teses. 3.
Camuflagem - Teses. 4. Imaginação – Teses. 5. Imaginário – Teses. 6.
Estética – Teses. 7. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. I. Fatorelli,
Malu, 1956-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. III. Título.

CDU 7.01

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Márcio André Diegues

Imaginação mimética: estratégias de mimese e camuflagem na produção de arte contemporânea

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro na Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 29 de maio de 2023.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Luiza Fatorelli (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Marisa Flório César
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Cezar Tadeu Bartholomeu
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às imaginações inquietas.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que sempre me incentivaram a dar continuidade em meus estudos.

Ao PPGArtes-UERJ, pela rica formação com as trocas e diálogos que foram essenciais para esta pesquisa.

À minha orientadora, Maria Luiza Fatorelli, pelos encaminhamentos e pela tutoria durante todo o doutoramento.

Aos artistas e professores da banca, pela generosidade e atenção em contribuir com a pesquisa e seus desdobramentos.

A todos os amigos, colegas, alunos e pessoas que direta ou indiretamente me nutriram de afetos e me ensinaram a ver o mundo e a própria arte de forma viva e transmutadora.

Em quase toda parte é a demência que abre o caminho do pensamento novo, que suspende a proibição de um costume, de uma superstição vigente.

Philippe Lacoue-Labarthe

RESUMO

DIEGUES, Márcio André. *Imaginação mimética: estratégias de mimese e camuflagem na produção de arte contemporânea*. 2023. 322 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Este trabalho se dedica à retomada e à atualização da mimese enquanto estratégia de produção e reflexão artística contemporânea. A partir de uma perspectiva imaginativa e polissêmica, a pesquisa busca evidenciar os fenômenos miméticos e de camuflagem que constituem diversas obras artísticas ao longo do tempo e da cultura. Assim como coloca nossas reflexões e o conceito tradicional de mimese em crise, elaborando criticamente suas possíveis epistemologias contemporâneas na figura discursiva do espelho-quebrado, usada enquanto metáfora conceitual que nos ajuda a compreender as multiplicidades rizomáticas da imaginação mimética no presente.

Palavras-chave: Mimese. Camuflagem. Imaginação. Imaginário. Arte contemporânea. Estética.

ABSTRACT

DIEGUES, Márcio André. *Mimetic imaginary: mimesis and camouflage strategies in contemporary art production*. 2023. 322 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This work is dedicated to the resumption and updating of mimesis as a strategy for contemporary artistic production and reflection. Starting from an imaginative and polysemic perspective, the research seeks to highlight the mimetic and camouflage phenomena that constitute various artistic works over time and culture. Just as it puts our reflections and the traditional concept of mimesis in crisis, critically elaborating its possible contemporary epistemologies in the discursive figure of the broken mirror, used as a conceptual metaphor that helps us to understand the rhizomatic multiplicities of mimetic imagination in the present.

Keywords: Mimesis. Camouflage. Imagination. Imaginary. Contemporary art.
Aesthetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	"Quatro experiências".....	25
Figura 2 -	Tenho uma paisagem dentro de mim” (processo).....	28
Figura 3 -	"Tenho uma paisagem dentro de mim"	32
Figura 4 -	"Espelho cego".....	47
Figura 5 -	"Lição de mimese".....	50
Figura 6 -	"As meninas".....	51
Figura 7 -	"Narciso".....	53
Figura 8 -	<i>"Rovesciare i propri occhi"</i>	60
Figura 9 -	"Planador contendo um moinho d’água em metais próximos".....	69
Figura 10 -	<i>Ophrys apifera</i>	78
Figura 11	<i>"Double"</i>	83
Figura 12	<i>Boquila trifoliata</i>	84
Figura 13 -	"Hotel".....	87
Figura 14 -	<i>Lithops</i>	90
Figura 15 -	"Sala de medições" (1969).....	92
Figura 16 -	"Sala de medições" (2019-2020).....	93
Figura 17 -	Técnica de caça dos nativos norte-americanos.....	104
Figura 18 -	Técnica de caça dos nativos norte-americanos (detalhe).....	106
Figura 19 -	<i>"Factum I e II"</i>	113
Figura 20 -	"Carro branco em chamas III".....	115
Figura 21 -	"Carro verde acidentado (Carro verde em chamas I)".....	116
Figura 22 -	"Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola".....	119
Figura 23 -	"Shibboleth".....	122

Figura 24 -	" <i>Essere fiume</i> "	123
Figura 25 -	"Naufrágio Inimigo – 1943"	128
Figura 26 -	"Objeto-isca (Sereia)"	135
Figura 27 -	"Objeto-isca (Colar)"	137
Figura 28 -	"Objeto-isca (Coroa)"	139
Figura 29 -	Vestido de giletes	140
Figura 30 -	"Lanche em pele"	141
Figura 31 -	"Série de objetos-iscas"	142
Figura 32 -	"Atlântida (fragmento arruinado)"	156
Figura 33 -	"Mickey"	159
Figura 34 -	"Mãos em oração"	161
Figura 35 -	"Mãos em oração" (A. Dürer)	162
Figura 36 -	"Busto do colecionador"	163
Figura 37 -	"Atlântida" (desenho de projeto)	165
Figura 38 -	"Atlântida" (registro de processo)	166
Figura 39 -	"Atlântida"	167
Figura 40 -	"Objeto naufragado" (prato)	170
Figura 41 -	"Objeto naufragado" (pé de cama)	171
Figura 42 -	"Objeto naufragado" (serra metálica)	172
Figura 43 -	"Objeto naufragado" (escova de dentes)	172
Figura 44 -	"Ipupiaras"	173
Figura 45 -	"Arrebentação"	176
Figura 46 -	Diagrama da mecânica de forças geradoras das ondas do mar	177

Figura 47 -	"Mer du Nord".....	179
Figura 48 -	"Caderno de ondas".....	182
Figura 49 -	"Caderno do mar".....	183
Figura 50 -	"Arrebentação, água forte".....	186
Figura 51 -	"Arrebentação" (registro de processo).....	187
Figura 52 -	"Arrebentação".....	187
Figura 53 -	Folhas de rosto do Tomo Segundo da <i>História Trágico-Marítima...</i>	192
Figura 54 -	Naufrágio do Galeão Grande S. João.....	193
Figura 55 -	Série de naufrágios.....	194
Figura 56 -	"Mapeando naufrágios".....	196
Figura 57 -	Desenho de projeto para "Mesa-tanque1" e "Mesa-tanque2".....	200
Figura 58 -	"Mesa-tanque1" e "Mesa-tanque2".....	202
Figura 59 -	"Mesa-tanque1".....	204
Figura 60 -	"Mesa-tanque1" (matriz de gravura).....	204
Figura 61 -	"Mesa-tanque2".....	205
Figura 62 -	"Mesa-tanque2" (âncora).....	205
Figura 63 -	"Mesa-tanque2" (detalhe).....	206
Figura 64 -	Registro da exposição "Como sobreviver a um naufrágio" (Centro Cultural da UFMG).....	206
Figura 65 -	"Observatório de montanhas".....	207
Figura 66 -	Desenho de projeto para o trabalho "Observatório de montanhas"....	208
Figura 67 -	Caderno de desenhos de referência para o trabalho "Observatório de montanhas".....	209
Figura 68 -	Registro do processo de desenho do trabalho "Observatório de montanhas".....	210

Figura 69 -	"Observatório de montanhas".....	211
Figura 70 -	“Penhascos de giz de Rügen”.....	215
Figura 71 -	“ <i>El coloso</i> ”.....	217
Figura 72 -	"Observatório de montanhas II".....	218
Figura 73 -	Desenho de "Ainda é outono aqui dentro".....	228
Figura 74 -	Mapa Parque Zerão à Divisão de Artes Plásticas — UEL.....	229
Figura 75 -	“Projeto para instalação "Ainda é outono aqui dentro".....	229
Figura 76 -	"Ainda é outono aqui dentro".....	234
Figura 77 -	Material de divulgação de "Projetos escalares".....	237
Figura 78 -	"Passagem".....	239
Figura 79 -	Registro do processo de "Passagem".....	242
Figura 80 -	"Caderno do céu" (processo de desenho na laje do Museu da Pampulha).....	249
Figura 81 -	"Mostruário Celeste".....	249
Figura 82 -	"Caderno do céu" (registro de processo).....	250
Figura 83 -	"Caderno de nuvens".....	252
Figura 84 -	Estudo celeste I-B.....	253
Figura 85 -	Estudo celeste II-B.....	254
Figura 86 -	Estudo celeste III-B.....	255
Figura 87 -	Estudo celeste IV-B.....	256
Figura 88 -	" <i>Camera picta</i> ".....	262
Figura 89 -	"Assunção da Virgem".....	263
Figura 90 -	"Assunção da Virgem" (detalhe).....	264

Figura 91 -	Ilustração do modelo heliocêntrico.....	266
Figura 92 -	Páginas do <i>Riquíssimo livro de horas do Duque de Berry</i>	267
Figura 93 -	Página do <i>Riquíssimo livro de horas do Duque de Berry</i> (II).....	268
Figura 94 -	Detalhe de uma miniatura da história bíblica representando a criação do universo.....	269
Figura 95 -	<i>Cuaracy raangaba</i> (observatório grande).....	270
Figura 96 -	Esboço de uma pintura de areia Navajo representando os espíritos do céu.....	271
Figura 97 -	"A gestação do céu".....	272
Figura 98 -	Cúpula de Brunelleschi.....	274
Figura 99 -	" <i>Monas hieroglyphica</i> ".....	275
Figura 100 -	"A gestação do céu" (II).....	276
Figura 101 -	Desenho técnico de partes de um astrolábio.....	277
Figura 102 -	"O retábulo de Gante".....	280
Figura 103 -	Cianômetro.....	282
Figura 104 -	"Réguas celestes" (registro de processo).....	284
Figura 105 -	"Réguas celestes" (latitudes, longitudes).....	289
Figura 106 -	"Monumento de vento".....	292
Figura 107 -	"Hemisfério Sul".....	294
Figura 108 -	"Cabeça celeste" e "Apontamento celeste".....	296
Figura 109 -	"Atlas I".....	298
Figura 110 -	Vista da exposição "De nuvem a nuvem o céu se faz".....	299
Figura 111 -	"Nova tipologia celeste, depois de Cozens".....	301
Figura 112 -	"A invenção do céu".....	302

Figura 113 -	"Fragmento celeste".....	303
Figura 114 -	Série "Tentativas de rasgar o céu" ('O círculo').....	305
Figura 115 -	Série "Tentativas de rasgar o céu" ('Tipologia').....	306
Figura 116 -	Série "Tentativas de rasgar o céu" ('Arquivo celeste').....	307
Figura 117 -	Série "Tentativas de rasgar o céu" ('AR').....	308
Figura 118 -	Série "Tentativas de rasgar o céu" ('Arco celeste').....	309
Figura 119 -	Série "Tentativas de rasgar o céu" (' <i>Cumulus</i> ').....	309
Figura 120 -	"Olho celeste".....	310
Figura 121 -	"The Newborn II".....	311
Figura 122 -	"Base do mundo — Homenagem a Galileu".....	312
Figura 123 -	Justaposição de ilustração anatômica do olho humano (I) e "Olho celeste" (II).....	313

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	17
1	CRISES MIMÉTICAS	24
1.1	Desmontar o lugar	24
1.2	O início e a perdição	34
1.3	Mimese: <i>hic et nunc</i>	35
1.4	Espelho-quebrado	43
1.5	Revirar o espelho como os próprios olhos	60
1.6	Estratégias de dessemelhança: o <i>ready-made</i>	63
1.7	Anti-modelos biológicos: a orquídea-vespa, a boquilha e a <i>Lithops</i>	71
1.7.1	<u>Caso I — A orquídea-vespa</u>	77
1.7.2	<u>Caso II — A boquilha</u>	83
1.7.3	<u>Caso III — A <i>Lithops</i></u>	89
1.8	Obra-armadilha	97
1.8.1	<u>Mimese e captura</u>	97
1.8.2	<u>A captura da mimese</u>	107
1.8.3	<u>Naufração inimigo — 1943</u>	125
1.8.4	<u>A sereia, o colar e a coroa</u>	132
2	A IMAGINAÇÃO MIMÉTICA E A MIMEMOTÉCNICA	145
2.1	"Atlântida (fragmento arruinado)" e "objetos naufragados"	156
2.1.1	<u>Falsa prova arqueológica — Ficção I</u>	157
2.1.2	<u>Falsa prova arqueológica — Ficção II</u>	158
2.1.3	<u>Mimesis de comunidades viventes</u>	163
2.1.4	<u>Simbologia entre comunidades de espécies</u>	165

2.1.5	<u>Atlântida e naufrágio</u>	157
2.1.6	<u>Objetos naufragados</u>	170
2.2	Ipupiaras	173
2.3	Arrebentação	176
2.4	Tipologia trágica	191
2.5	Observatório de montanhas I e II	207
2.6	Camuflagens críticas	221
2.7	A prospecção (como prática psicastênica)	223
2.8	Psicastenia I e II	228
3	A INVENÇÃO DO CÉU	249
3.1	A dúvida celeste	256
3.2	A gestação do céu	271
3.3	Réguas celestes: dúvidas sintomáticas sobre o azul do céu	279
3.4	Monumento de vento	290
3.5	Hemisfério Sul	294
3.6	Atlas I (ou tentativa de medir o céu)	297
3.7	Tentativas de rasgar o céu	303
3.8	Olho celeste	310
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	315
	REFERÊNCIAS	319

PREÂMBULO

Esta tese é uma armadilha. Ou melhor, esta armadilha que apresento, é uma tese. Suas imbricações textuais, visuais e conceituais estão dispostas como estruturas suprassensíveis que capturam, reagem e, também, falham, para dar a ver a estrutura da estrutura, a armadilha da armadilha, a captura da captura e o desejo do desejo, movendo todo esse campo de forças imaginárias capazes de desenhar nossa realidade a partir dos processos da imaginação mimética.

INTRODUÇÃO

Esta tese investigará as relações entre a mimese e a imaginação em processos de produção de arte no contemporâneo. Sua motivação parte de meu trabalho de artista, professor e pesquisador, assim como das inquietações que a prática visual e as experiências didáticas e teóricas alimentaram a respeito desses dois eixos norteadores da pesquisa. A hipótese que coloco é se a mimese, desde a Antiguidade abordada pela filosofia, desenvolvida na estética e estudada pela biologia, é empiricamente atualizada pela imaginação nos trabalhos artísticos contemporâneos que multiplicariam estrategicamente suas definições, expandindo o campo de acepções e agenciamentos do seu termo.

Para responder à questão inicial, revisitarei as definições da mimese platônica e aristotélica, a partir do olhar de artista, com as contribuições críticas que Philippe Lacoue-Labarthe, Gunter Gebauer, Christoph Wulf, Gilles Deleuze e Félix Guattari trazem ao assunto. Este estudo pretende traçar paralelos e percorrer encruzilhadas para checar as limitações e as expansões da mimese com as noções da biologia, antropologia e sociologia, atualizando-a na reflexão artística, provocada com a produção de obras visuais em relação simbiótica com a imaginação simbólica, descrita por Gilbert Durand. Além de adensar a problemática analisando as produções miméticas em obras pontuais da arte e da cultura visual que possuem um devir mimético desviante em ação.

No primeiro capítulo, iniciarei a trajetória investigativa localizando em meu próprio trabalho uma crise mimética na relação da representação dos lugares e paisagens a partir do desenho de observação. Com isso, trarei à tona a conceitualidade multiplicadora da mimese ao desmontar os lugares que desenhava *in situ*, implodindo suas configurações espaciais representadas graficamente e desconstruídas abstratamente pelo olhar. A partir desse ponto, recolocarei a importância de pensar a mimese situada no presente, *hic et nunc*, aqui e agora. No subcapítulo “Espelho-quebrado”, retomarei tal objeto especular enquanto alegoria discursiva e exemplo-exemplar do artista mimetizador, descrito desde os textos antigos até nossos dias. Confrontarei seu alcance discursivo, propondo um estilhaçamento metafórico dessa figura teórica, ao abarcar a vida cotidiana, constelativa e fragmentária para reformular suas operações reflexivas e conceituais

na polimorfia que os trabalhos de arte contemporânea assumem visivelmente no circuito artístico e em outras camadas da vida cultural.

No subcapítulo “Revirar o espelho como os próprios olhos”, analisarei o trabalho "*Rovesciare i propri occhi*", do artista Giuseppe Penone, no qual localiza-se uma percepção dialética dos processos miméticos na obra visual quando o artista utiliza o próprio espelhamento de suas lentes reflexivas para deixar de ver opticamente e produzir a reflexão do que seria seu campo de visão para o olhar de outrem. Constrói uma tautologia mimética que denuncia a si própria como algo para além do isomorfismo. Em sequência, proporei pensarmos a relação entre a mimese e o *ready-made* duchampiano estabelecida pela dessemelhança na instalação e desinstalação de contextos por meio do deslocamento e do estranhamento que tais obras catalisam entre visão e pensamento.

Em “Anti-modelos biológicos”, descreverei a mimese a partir de algumas de suas conceitualizações na biologia, elegendo três plantas que, da filosofia à botânica, promovem a desobediência da lógica modelo-cópia, revelando uma mimese que, nestes exemplos vivos, rasuram até mesmo sua funcionalidade adaptativa, mostrando que o fenômeno mimético transbordou suas sistematizações cristalizadas na ciência. Neste texto, convidarei nossas imaginações a pensarem a mimese na cultura sob essa ótica multifacetada. Para a reflexão, criarei articulações entre os textos do botânico Stefano Mancuso, a filosofia do rizoma de Deleuze e Guattari e os trabalhos artísticos que assumem a produção de semelhanças de forma estilhaçada, transbordante e disruptiva.

Na sequência, no subcapítulo “Obra-armadilha”, com base em *Teoria da não conceitualidade*, do filósofo Hans Blumenberg, poderemos traçar uma analogia entre as armadilhas de caça, a produção de conceitos e a materialização de obras de arte, em que ambas elaborações, uma captura estética e imaginária, são colocadas em prática, sobretudo nas obras artísticas que capturam nossa imaginação para nos lançar para além de nós mesmos, ampliando nossa própria existência sensível. Enumerarei imagens e obras de arte que reapresentam a mimese e a expõem enquanto uma estratégia especulativa e autorreferencial, como um fio condutor e produtor de redes constelativas de sentidos polimórficos e heterogêneos. Terminarei o capítulo "Crises miméticas" com dois subtextos que refletem sobre duas séries de trabalhos autorais: “Naufrágio inimigo — 1943” e “O colar, a sereia e a coroa”, em

que localizarei em minha produção desdobramentos dessa captura da captura da mimese na construção das obras e de suas várias camadas de sentidos.

No segundo capítulo, destinado a esmiuçar as relações que a imaginação tece com a mimese no campo artístico, estabelecerei as relações entre a teoria da imaginação simbólica, desenvolvida por Gilbert Durand, os apontamentos do sociólogo Michel Maffesoli sobre o imaginário e a imaginação, dialogando com os escritos de Emanuelle Coccia a respeito da vida sensível. Com esses apontamentos, desenvolverei a hipótese de uma imaginação mimética que se manifesta no campo artístico através da mimemotécnica — termo cunhado para conceitualizar a mimese intencional no trabalho artístico, que realiza a captura das imaginações, colocando-as em contato na experiência estética das obras visuais e expandindo as imaginações e o imaginário na cultura. Apresentarei a estratégia de camuflagem, pela abordagem do ensaísta Roger Caillois, que discorre sobre a psicastenia lendária, enquanto um desejo de pertencimento e diluição dos limites entre ser e espaço. Tal estratégia será analisada na relação com as práticas de *site specific*, a partir das reflexões da curadora e arte educadora Miwon Kwon, fundamentando uma relação de reciprocidade entre meus processos de apreensão espacial com o desenho e demais linguagens operadas nas obras que elaboro, propondo uma psicastenia artística de fundo cripto-crítico.

Nos textos que dão continuidade "A imaginação mimética e a mimemotécnica", apresentarei uma série de trabalhos autorais que tensionam a representação e a imaginação para a construção de uma consciência crítica sobre a produção de imagens no trabalho artístico e sua captura e contaminação imaginárias com conceitos, percepções e o ato resignificador que a apropriabilidade e a transmissibilidade mimética operam no campo especulativo da imagem.

No capítulo "A invenção do céu", discorrerei sobre um recorte temático da minha produção visual que se debruça sobre as representações do dado celeste, expandindo a reflexão com os conceitos de trauma, descritos na psicanálise por Sigmund Freud e Donald Winnicott, em diálogo com as proposições de Hans Blumenberg sobre a produção de conceitos ligados à autopreservação e à vontade de poder. Refletirei sobre as motivações das representações celestes em diversas culturas e a partir de minhas obras visuais, considerando a possibilidade de um trauma ambiental ligado à apreensão do céu no campo visual e a criação de marcas psicológicas que aferem em seu avesso a necessidade de representações dessa

dimensão visual para seu domínio e produção de marcas de uma segurança psicológica ambiental.

Na sequência, apresentarei trabalhos autorais e referências visuais que, do campo das artes ao das ciências e da mitologia, localizam na cor azul e na forma da ovóide ou da elipse marcas de uma segurança ambiental e psicológica que tentam cristalizar simbolicamente o dado celeste na linguagem e na imaginação, fixando-o, indo na contramão da apreensão empírica desse elemento do campo visual em sua mutabilidade constante. Também exibirei obras artísticas que, utilizando a mimemotécnica, se apropriam dos significados e formas de representação do dado celeste e os colocam em crise a partir do trabalho do artista, colidindo as formas e seus sentidos culturais para produzir uma consciência sensivelmente crítica a respeito da dimensão celeste e de sua simbolização.

Por fim, instigo o leitor a questionar como os desdobramentos que a mimese e a imaginação estabelecem, na produção de arte no contemporâneo, ampliam-se em estratégias de elaboração de formas e conceitos que ultrapassam o arco platônico-aristotélico, transbordando, da biologia à sociologia, os agenciamentos que o trabalho artístico exprime de forma especular e labiríntica. Assim, buscarei sinalizar e dar a ver, em meus processos de produção artística, as expansões, as falhas e as transmutações que tal conceito opera junto da imaginação, realocando-a como uma força mimética em ação na produção de obras e reflexões sobre a imagem e sua disseminação.

PRÓLOGO

Este é um outro começo. Um começo distante, ou nem tanto, das referências ocidentais para uma imaginação mimética que representa a si mesma, e se deflete para si mesma. Este outro começo é uma lenda transcrita dos povos originários de língua tupi e, também, é uma armadilha imaginária. Sua ação de captura acontece pela expectativa materializada na imagem de uma mimesis coletiva e fundadora de uma comunidade de identificações.

Nesta lenda duas lições são importantes para esta tese. A primeira lição é que a imagem (e sua metáfora) é um método de captura das imaginações: um episteme de transmissibilidade visual. A segunda lição profunda deste começo é que o efeito da produção de imagens e a reprodução de suas configurações é sentido na realidade que se partilha através do sensível, expandindo-o.

"COMO O JABUTI VENCEU O VEADO NA CARREIRA" é uma lenda descrita pelo geólogo Charles Frederik Hartt (Canadá, 1840-1878, Rio de Janeiro), a partir do dito de Lourenço Maciel Parente, que data de 1870, em Santarém:

Um jabuti encontrou um veado e perguntou: — Ó veado, o que está fazendo?
 O veado respondeu: — Vou passear em procura de alguma coisa para comer.
 E acrescentou: — E você, jabuti, onde vai?
 — Vou também passear; vou procurar água para beber.
 — E quando espera chegar ao lugar onde há água? – perguntou o veado.
 — Por que me faz esta pergunta? replica o jabuti.
 — Porque suas pernas são muito curtas.
 — Sim? — responde o jabuti. — Eu posso correr mais do que você. Mesmo com as pernas compridas você corre menos do que eu.
 — Muito bem! Apostemos uma carreira...
 — Está certo — respondeu o jabuti, — quando correremos?
 — Amanhã.
 — A que horas?
 — De manhã muito cedo...
 — Eng-eng [som nasal para sim] assentou o jabuti, que foi em seguida ao mato e chamou todos os seus amigos, os jabutis, dizendo. — Venham, vamos matar o veado!
 — Como você vai matá-lo?
 — Eu disse ao veado, respondeu o jabuti, apostemos uma corrida! Quero ver quem corre mais. Agora vou enganar o veado. Vocês espalhem-se pela margem do campo, no mato,

sem ficarem muito distantes uns dos outros e conservem-se quietos, cada um no seu lugar! Amanhã quando começarmos a aposta, o veado correrá no campo, mas eu ficarei sossegadamente no meu lugar. Quando ele chamar por mim, se vocês estiverem adiante dele, respondam mas tenham cuidado de não responder se ele tiver passado adiante de vocês.

Desta forma, na manhã seguinte, muito cedo, o veado saiu ao encontro do jabuti: — Venha! disse o primeiro, corramos! — Espere um pouco! Disse o jabuti, eu vou correr dentro do mato!...

— E como é que você, tão pequeno e com as pernas tão curtas, há de correr no mato? perguntou, surpreendido, o veado.

O jabuti teimou que não podia correr no campo mas estava habituado a correr no mato, de modo que o veado concordou e o jabuti entrou no mato, dizendo: — Quando eu tomar minha posição farei um barulho com uma vara para você saber que estou pronto.

Quando o jabuti, tendo chegado ao seu lugar, deu o sinal, o veado saiu lentamente, rindo-se e pensando que não valia a pena correr. O jabuti ficou atrás sossegadamente. Depois de ter andado uma pequena distância, o veado voltou-se e chamou: — U'i Yuat! (Ó jabuti!). Então, admirado, ouviu um jabuti gritar um pouco adiante: - U'i suaçu! (Ó veado!). — Pois, disse o veado a si mesmo, aquele jabuti corre mesmo! — E amudando os passos depois de alguma distância gritou novamente mas a voz de um jabuti ainda respondeu adiante.

— Como assim? — exclamou o veado, e correu um pouco mais até que supondo ter seguramente passado o jabuti, parou, voltou-se e chamou outra vez, porém o grito “U'i suaçu!” veio da margem da floresta adiante dele. Então o veado começou a assustar-se e correu velozmente até que julgando estar distante do jabuti parou e chamou; porém um jabuti respondeu ainda em frente.

Vendo isto disparou o veado, e pouco depois, sem parar, chamou pelo jabuti, que ainda gritou adiante “U'i suaçu!”. O veado redobrou as forças, mas com o mesmo insucesso. Por fim, cansado e desorientado, atirou-se de encontro a uma árvore e caiu morto.

Tendo cessado o ruído que faziam as patas do veado, o primeiro jabuti escutou. Não se ouvia nenhum som. Então o jabuti chamou pelo veado mas não recebeu resposta. Saiu do mato e encontrou o veado estendido e morto. Reuniu o jabuti todos os seus amigos e festejou a vitória (CASCUDO, ANO, p.137-138).

Semelhante à fábula de Esopo (620-560 A.E.C.) que depois fora recontada por La Fontaine (1621-1695) sob o título “a corrida entre a tartaruga e a lebre”, muito disseminada no Velho Mundo e popularizada globalmente em livros infantis, desenhos animados e rodas de contação de histórias, a lenda contada pelos povos de língua tupi, segundo o cronista Couto de Magalhães (Diamantina, 1836-1859, Rio de Janeiro), foca na inteligência sobrepondo-se à força bruta e deve ser encarada como um método de educação intelectual. Como ele mesmo escreve em um texto

coletado pelo sociólogo Luís da Câmara Cascudo em sua *Antologia do Folclore Brasileiro*, Couto de Magalhães assim escreveu: "Ensinar a um povo [...] que não é a força física que predomina, e sim a força intelectual, equivale a infundir-lhe o desejo de cultivar e aumentar a inteligência" (CASCUDO, 1971, p. 209).

É através do cultivo da inteligência mimética, da astúcia para com as imagens — presente no trabalho do artista com sua mimemotécnica¹: essa articulação entre matéria, forma, espaço e símbolos capaz de se apropriar e retransmitir o mundo — que podemos vislumbrar e experimentar, nas obras de arte, a força criadora e disruptiva da nossa e de outras imaginações. É sobre isso que esta pesquisa versará.

¹ Ver definição completa do termo "mimemotécnica" no capítulo dois desta tese.

1 CRISES MIMÉTICAS

A questão mimética em meu trabalho sempre me ocorreu, de forma a instalar, não o sentido de uma confirmação pelo jogo das similitudes, mas a sua dúvida constante como condição para meus desenhos em cadernos, papéis soltos ou feitos diretamente na superfície de estruturas arquitetônicas, gravuras, instalações e obras *site specific*. Nessa caminhada, fui experimentando e articulando as questões da representação desenvolvidas nas obras com seus materiais, seus espaços e desdobramentos possíveis aferidos na recepção do trabalho. Pude perceber, por meio desse investimento simbólico de produção das obras de arte, na sua instalação e desinstalação pelo mundo, um transbordamento da mimese para além do isomorfismo, na torrente mesma da força da imaginação e para além dos limites da teoria.

1.1 Desmontar o lugar

No trabalho intitulado “Quatro experiências” — apresentado no primeiro Salão de Arte Contemporânea de Londrina, realizado em 2011, ainda em minha graduação — uma crise fortuita relativa a essa confirmação, identificação e certificação que a mimese deveria garantir, não se confirma. E isso me marca profundamente. O trabalho se compunha de quatro desenhos, que estavam em quatro cadernos abertos em páginas fixas, todos eles, feitos a partir da observação de um mesmo lugar na paisagem, mas de pontos de vista variados. Cada um desses desenhos foi feito com materiais diferentes, em suportes com dimensões variadas e provocavam, pela experimentação gráfica, a multiplicação da paisagem de um mesmo lugar. Essa catalização, que o título e as quatro imagens incitavam, se pautava na impossibilidade de semelhança dos elementos da paisagem e dos pontos de vista sobre o mesmo lugar — semelhança desafiada pela variação, e não pelo produto da isomorfia. A multiplicação das experiências de observação estava dada na titulação e aferida, também, pelos materiais e suportes diferentes, mas, ao mesmo tempo, assombrada visualmente pela quase convergência e reciprocidade de alguns

elementos da configuração espacial do lugar. Ao final, eram, e não eram, o mesmo lugar.

Figura 1 — "Quatro experiências"



Quatro cadernos de desenho abertos em páginas fixas com desenhos de um mesmo lugar a partir de pontos de vista diferentes. Desenhos de Márcio Diegues, 2011. Fonte: O autor.

Se desenhar repetidamente a paisagem me permitiu implodir a configuração espacial dos lugares pela mimemotécnica, então seria possível, por essa mesma

mimemotécnica, chegar ao deslocamento sensível das estruturas visuais do espaço para as estruturas conceituais e gráficas do desenho, através deste transporte imaginário e reflexivo.

Há um duplo processo de economia mimética e tautológica operando essa proposição, que faz com que as quatro experiências de desenho de observação com a mesma paisagem não confirmem o sentido de um 'mesmo lugar' que os daria origem, mas produz poliformia a partir dessa única localidade. Pela experiência de capturar com o desenho tantas vezes um mesmo lugar, foi possível experimentar duas constatações:

a) o lugar fenomenológico do *site* nunca era o mesmo-idêntico (nem na observação, nem no desenho), mas sim, o mesmo-diferente. Isso quer dizer que um determinado lugar que fosse observado e desenhado hoje e retomado a partir do mesmo ponto de vista minutos depois se encontraria diferente, pois já haveria um ruído de mudança no campo visual. A mínima diferença de luminosidade, de cor, de movimento, de profundidade de campo etc— fora todas as afetações psicológicas — ressoavam sobre minha consciência sensível, e se transmitia pelo papel, nos cadernos, nas gravuras e nos outros suportes. O devir do espaço, a vida que age sobre ele e suas condições físicas, reconstrói as formas a cada momento. A ideia de modelo exemplar dentro do meu exercício mimético era estilhaçada por essa força da mudança;

b) as linguagens que se apropriam e transmitem semelhanças no trabalho do artista modelam-o sensivelmente, dão forma material e mimam² as imagens da sua e de outras imaginações. A mimese é um condutor deste desejo do desejo.

No desenho instalativo “Tenho uma paisagem dentro de mim” (Figura 3), realizado diretamente nas paredes da Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina (UEL) em 2012, tive a possibilidade de ocupar

²"Mimese" tem raiz etimológica em "mimos", a qual se refere a quem imita ou representa, segundo Gebauer e Wulf (2004, p.22). Nesse caso, o uso incomum do verbo "mimar" significa elaborar a partir de um investimento de ações, técnicas e materiais na construção de outros sentidos.

uma de suas salas expográficas, dando continuidade ao questionamento das configurações polimórficas que caracterizam um determinado lugar.

Nesse trabalho, a experiência gráfica de desenho de paisagem se ampliava temporalmente e espacialmente na parede da galeria, e a ambiência do lugar que fora desenhado naqueles quatro cadernos se somava a um quinto, também com desenhos do mesmo local. O fragmento da paisagem seria desenhado diretamente nas paredes da sala expositiva apenas com os cadernos como fonte de imersão. O desafio do trabalho seria retomar em todas as imagens as formas que existem entre o espaço real, o espaço mnemônico e o novo espaço de aparição imaginário, para produzir uma correspondência desviante e errática.

Ao longo de 11 dias consecutivos de desenho, o fragmento de paisagem experimentado pelo meu corpo, junto das superfícies do espaço em que já estava fixado nos suportes dos cadernos e a multiplicação de seus pontos de vistas, desmontavam a certeza sobre a representação unívoca do lugar. Nessa instabilidade, em que colocava em equivalência todas as projeções sobre a paisagem, a mimemotécnica produzia sensivelmente em meu processo a imagem e as condições desse questionamento especulativo sobre a imaginação espacial e visual.

Em outras palavras, eu experimentava a repetição do desenho como tentativa de capturar o meu próprio aparato mimético para expô-lo. Com a tentativa, esperava ver a fratura da mimese, ou mesmo, o abismo de dessemelhança no desenho entre o espaço real, o espaço de minhas memórias, o espaço de fotografias e outros desenhos sobre a configuração topológica da paisagem em questão. Mas a multiplicação das imagens daquele fragmento de paisagem somente amplificou a semelhança entre a mimese e o próprio devir caótico e mutável do ambiente, em vez de produzir sua identificação com qualquer aparência fixada. A semelhança da mimese no meu trabalho era se desassemelhar.

A construção da imagem de um lugar, suas configurações, suas falhas, tudo isso era experimentado com o trabalho. A consciência sensível e processual de nossa percepção do espaço e da paisagem como construções de "semblâncias" (NANCY, 2015) era denunciada com a presença dos cadernos de desenho em apresentação justaposta à parede ocupada. Os desenhos dos cadernos, que se remetiam ao mesmo fragmento de espaço que camuflava a arquitetura, não

confirmavam uma adequação e sua aparência rebatia as outras representações, estilhaçando os pontos de apoio para qualquer tentativa de fixar identificações — sempre falhas ou incompletas, mas geradoras de novos olhares.

Figura 2 – “Tenho uma paisagem dentro de mim” (processo)



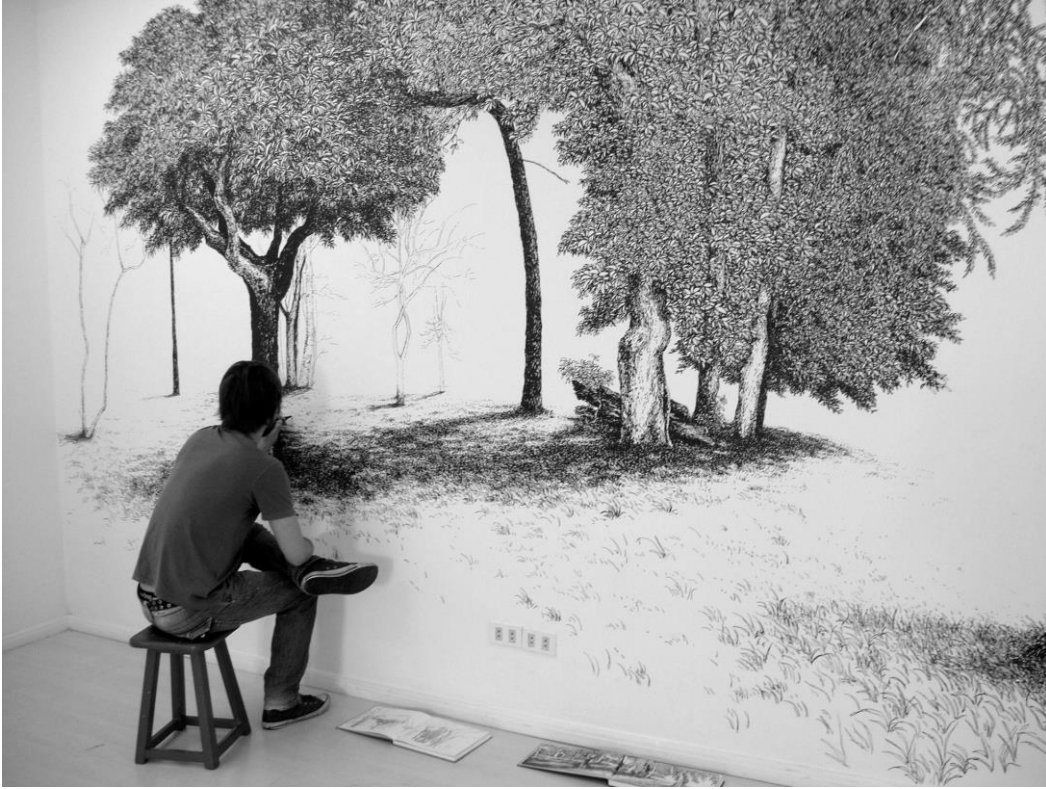
(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)

Legenda: (a), (b), (c), (d) — registros do processo dos dias 1, 2, 3 e 4, respectivamente; (e) — dias 5-6; (f) — dias 7-8. Caneta permanente sobre parede, 3x6m.

Fonte: O autor, 2012.

Algo era percebido em comum entre o desenho na parede e os desenhos nas páginas fixadas dos cadernos: nenhum desenho era idêntico entre si, mas eles se pareciam. Há elementos que se rebatem e aparecem maiores em alguns campos gráficos, e menores em outros. A modelagem daquele fragmento de paisagem não coincide em nenhuma de suas multiplicações. Havia seis imagens na sala, todas se assemelhavam por não serem cópias umas das outras ou da locação original, mas suas extensões. Cada uma delas se apropriava e retransmitia as diversas espacialidades de um mesmo lugar.

Para quem conhecia a área que fora desenhada, a sensação que o conjunto de imagens provocava era a de vertigem: um rodopio sobre a imagem e a imaginação daquele espaço desenhado. O ponto de fricção do trabalho são as ligações imaginárias que todos os desenhos provocam, capazes de gerar um curto circuito na identificação espacial. Para aqueles que não conheciam a localização desenhada, a intensidade especulativa dos desenhos ainda se manifestava, já que

era sua repetição, operada pela mimemotécnica, que produzia esse espaço outro: o espaço imaginário da linguagem e a linguagem da imaginação espacial.

O título do trabalho — “Tenho uma paisagem dentro de mim” — fala justamente desse lugar entranhado onde o espaço se desenha, que não é um fora, mas sim, o dentro do dentro, nas entranhas mesmas. O “dentro do dentro” é o ponto de convergência entre os desenhos, real e imaginariamente experimentados pelo público.

Figura 3 — "Tenho uma paisagem dentro de mim"



(a)



(b)



(c)

Legenda: (a), (b) e (c) — registros da exposição de "Tenho uma paisagem dentro de mim. Caneta permanente sobre parede, 3x6m. 2012.
Fonte: O autor, 2012.

1.2 O início e a perda

Tenho estudado a mimese a partir de meu trabalho de artista, em disciplinas, em leituras, em grupos de discussões e sinto que todas as tentativas de escrever algo sobre esse assunto me parece uma repetição fadada ao fracasso. Mas, depois de revirar meu próprio pensamento e os estímulos para o meu trabalho artístico, sinto que é na margem do que foi dito e redito que o início da crise de uma prática reflexiva e mimética deve ocorrer.

O cansaço sobre esse tema e sua indubitável repetição sistemática, em vários ramos do saber e do viver, me leva a suspeitar que nem tudo ainda foi refletido sobre a mimese, sobretudo no campo de ação do artista. E, se a cópia e a repetição, da Antiguidade às guildas medievais até o minimalismo, se tornaram estratégias de produção e reflexão visual, de sobrevivência e renovação do pensamento artístico, deve haver algo a mais, uma potência ainda em ação, que, também, faz as operações da mimese se multiplicarem e se atualizarem no contemporâneo. Se essa é uma verdade hipotética, como perseguir os rastros dessa forma de operar atualizada da mimese e como produzir imagens na expansão do campo artístico contemporâneo expondo esses processos/problemas?

Neste sentido, os procedimentos da mimese que apresentarei aqui, a partir de meu trabalho visual e de outros artistas, em seus diversos aspectos assumem uma pluralidade de estratégias e uma polissemia de sentidos que devem ser analisadas com a devida atenção. Assim, me questiono se a superação da oscilação platônica-aristotélica foi consumida completamente nas ações miméticas de produção da obra de arte contemporânea. A superação do modelo e da cópia de fato ocorreu? Ou, o termo "cópia" e "modelo" derivaram-se para outras ações, procedimentos, conteúdos, materiais e funções? Quais são os aspectos mais importantes sobre a mimese nos processos imaginativos e de produção de arte contemporânea? Quais desses reflexos, a partir da minha produção e das obras de outros artistas, me fizeram desconfiar de que há um fazer mimético em ação, se multiplicando a partir da força da imaginação que reascende e atualiza a pulsão produtora de imagens?

Como percebemos essas estratégias? Em quais obras contemporâneas podemos observar um devir mimético em ação desviante? O que outros trabalhos

artísticos nos dizem em relação às suas estratégias e imaginações miméticas? Por que insistir na (pesquisa sobre a) mimese e a imaginação hoje?

1.3 Mimese: *hic et nunc*

A expressão latina “*hic et nunc*” significa, literalmente, “aqui e agora”. Início esse percurso com ela, para pensar e expressar de forma situada no presente como a mimese — esse processo visual, mental e biológico tão presente em nossas vidas — se desdobra, pelo século XXI, na produção artística e no pensamento visual em mutualismo com diversas áreas do saber.

Esse “aqui e agora” decorre dos questionamentos despertados no interior de meus processos com o desenho de observação; na gravura e em sua reprodução; na confecção de objetos tridimensionais com a montagem e a colagem; nas obras instalativas e obras *site-specific* que venho realizando; assim como, de minha prática pedagógica enquanto pesquisador e professor e a partir das reflexões teórico-estéticas sobre o estatuto da mimese, por meio de seus percursos tortuosos, legados desde a Antiguidade até os nossos dias. Para trazer à tona essa mimese do presente, vou buscar como referência uma série de artistas e obras de arte que produzem imagens especulativas e fundamentais para percebermos as operações miméticas ligadas à força da imaginação na constante atualização de seus procedimentos, técnicas e conceitualizações na contemporaneidade.

A necessidade de um ponto de partida em nosso tempo presente para essa discussão vem das intensas vivências que minhas práticas visuais e didáticas oferecem enquanto base empírica e epistemológica sobre os processos de produção de imagens, tanto na reflexão como na imaginação; e sobre como eles estão entranhados de relações miméticas em suas diversas camadas, materialidades e conceitualidades. Camadas essas, membranosas e porosas entre si, que nem sempre são tão evidentes como na explícita e dual relação platônica-aristotélica entre modelo e cópia-representação. Também devemos lembrar que, na operação da mimese, o olhar do outro está imbricado como um terceiro elemento essencial à triangulação que tal conceito agencia: as noções de cópia e modelo só se realizam na consciência a partir de uma série de análises e deslocamentos estratégicos do

olhar sob uma determinada distância dos objetos que observa e reage. Ou seja, a mimese é uma ação complexa. E o adensamento histórico-técnico-cultural de suas operações complica a relação dual e restrita apenas ao modelo e à cópia, fazendo a mimese participar da produção e formação de subjetividades emancipadas e de um "observador imaginariamente modificado"³.

Minha inquietação sobre a mimese surge desse limite que a oscilação pendular entre cópia-platônica e representação-aristotélica cerceiam ao trabalho do artista ainda hoje; no qual a percepção, o pensamento e as ações, através das linguagens, dos meios e dos materiais, não podem estar mais atadas aos princípios condenatórios da mímesis na Antiguidade, como vemos em *A República* de Platão:

Sócrates — Agora, Adimanto, analise se os nossos guardiões devem ser imitadores ou não. Do que dissemos anteriormente, não resulta que cada um só pode exibir talento em uma profissão, não em várias, e que quem tentasse exercer muitas falharia em todas, a ponto de não se tornar famoso em nenhuma?

Adimanto — Não poderia ser diferente.

Sócrates — Então, este raciocínio não é válido também a respeito da imitação? É possível que um mesmo homem possa imitar várias coisas com perfeição?

Adimanto — Evidente que não. (PLATÃO, edição sem data [370 A.E.C.], Livro II, p.113).

No fragmento de diálogo acima e no decorrer do texto, percebemos claramente uma manobra conceitual direcionada de Platão, ao criar, na análise entre o guarda da cidade (esse protetor da ordem) e o imitador (esse fazedor de imagens), um descompasso ardiloso na análise da imitação à exigência da especificidade de uma função exercida ou da eficácia de algo real, ou seja, um jogo de exigências entre algo presente concretamente e algo ausente. Para tornar o exemplo mais claro, podemos retomar a analogia dada no texto platônico sobre a mesa do carpinteiro e a mesa do pintor. A primeira é uma cópia imperfeita da ideia-modelo da

³"Observador imaginariamente modificado" surge da leitura de um texto de Hans Ulrich Gumbrecht, intitulado "Cascatas de modernidade", em seu livro *Modernização dos sentidos*, em que fala de um observador autorreflexivo, que se torna consciente dos atos de observar a partir das cascatas de conceitos que a modernidade nos implica. Assim Gumbrecht escreve: "Ao se observar no ato de observação, em primeiro lugar, um observador de segunda ordem torna-se inevitavelmente consciente de sua constituição corpórea — do corpo humano em geral, do sexo e de seu corpo individual — como uma condição complexa de sua própria percepção de mundo" (1998, p.13-14). Gumbrecht continua: "Se, em segundo lugar, o novo observador, autorreflexivo, sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular (e é claro que a palavra 'posição' toma uma multiplicidade de condições interagentes), fica claro que — pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um mundo real existente — cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis" (1998, p. 14).

mesa (1º ordem) que está no mundo inteligível, mas ao ser materializada no mundo real (2º ordem), cumpre sua função enquanto móvel, suporte, mobília etc. Já a mesa feita pelo pintor é apenas a imagem de uma mesa pintada sobre uma superfície (3ª ordem), não serve para apoiarmos objetos concretos, ou mesmo, desenvolvermos ações sobre sua estrutura, pois toda sua construção é uma ilusão bidimensional.

A questão pontual sobre a condenação platônica da mimese surge desses momentos em que uma deturpação ocorre entre a possibilidade de se exigir da imagem a mesma função de um objeto real ou de um ser vivo. Nas comparações feitas por Platão, desproporcionais e intencionais, eleva-se à literalidade a função representacional da imagem em relação ao real. Para realizar tal exemplificação assimétrica, que não deixa de ser um exercício mimético, o próprio filósofo alça a imagem, considerada por ele próprio algo decaído à terceira ordem⁴, ao nível de algo concreto, de uma coisa que existe no plano da realidade, derivada diretamente da ideia, se presentificando em segunda ordem, em coisa-mesma. Há um desnivelamento onto-epistemológico quando é cobrado das imagens a equivalência com o real. Por outro lado, se considerarmos o poder das imagens nas dimensões do sonho, da memória, do devaneio, constatamos sua potência projetiva, produtora de afetações.

Ainda exaltando a especificidade do trabalho funcional em detrimento do trabalho mimético, Platão continua:

Sócrates — Portanto, dificilmente exercerá ao mesmo tempo uma profissão importante e imitará muitas coisas e será imitador, uma vez que as mesmas pessoas não podem executar bem dois tipos de imitação que parecem próximas um do outro, como a tragédia e a comédia. Tu não dizias que eram ambas imitações?

Adimanto — Sim, e dizes a verdade: as mesmas pessoas não podem triunfar nos dois gêneros. (PLATÃO, edição sem data [370 A.E.C.], Livro II, p.113).

Há, nitidamente, uma questão temporal implicada na relação da mimese com a divisão do trabalho⁵, assim como a busca por uma especificidade na função

⁴Platão, no Livro X de *A República*, propõe os famosos exemplos da mesa e da cama produzidas por um carpinteiro e as analisa enquanto objetos derivados do mundo das ideias e materializados no mundo concreto, valorizando-os enquanto boas cópias da ideia-modelo de mesa e da ideia-modelo de cama — criadas por Deus —, e por possuírem uma utilidade funcional em relação à mesa e à cama feitas pelo artista, que seriam meramente imagens ilustrativas.

⁵O filósofo Jacques Rancière (1940-) comenta essa questão em seu livro *A partilha do sensível*:

que se exerce na pólis — e, em seu avesso, a constituição de uma identidade e de uma forma fixa. O tempo aplicado à qualquer produção de forma, não deixa de alimentar um todo unitário de controle das funções de trabalho na Antiguidade, em oposição à instabilidade multiplicadora da mimese. Mas, e quando, no contemporâneo, com as relações de trabalho automatizadas a partir da relativização do tempo e da velocidade de produção da máquina, se pode ser mais de um tipo de trabalhador? E quando o próprio sistema nos conduz a partir de uma aceleração dos processos, dos produtos e da comunicação, das condições de consumo — por pressão de um lado e por sobrevivência de outro —, a nos fragmentarmos em tantos outros trabalhadores? Multiplicarmo-nos em tantas outras identidades e tantos outros eus? Acirrando a questão na Antiguidade, Platão delimita e rebaixa a condição mimética da seguinte maneira:

Sócrates — No meu entender, Adimanto, a natureza humana divide-se em partes ainda menores, de forma que o homem não consegue imitar bem muitas coisas ou executar bem as coisas de que as imitações são cópia.
Adimanto — É a pura verdade. (PLATÃO, edição sem data [370 A.E.C.], Livro II, p.114).

Foi declarada a impossibilidade de se imitar tudo. E essa impossibilidade, em seu contrário, não abriria espaço para uma investigação obsessiva da imitação? Investigação que buscará ir além dos limites impostos — e para isso, fazendo a própria mimese buscar novas operações para com o mundo — transformando-a em uma forma de adaptação-por-deslocamento. Uma ação de (de)formação do visível e do pensável, em constante mudança, e (re)estruturação. Ou, ela assumiria uma força de catalisação do visível no experienciável e do imaginário no real. Essa abordagem do conceito de mimese muda completamente a acepção do termo imitação-cópia, deslocando o seu papel e função de uma simples causa — o isomorfismo como resultado e acabamento — para o próprio processo mimetizador, como uma questão de escolha (e posicionamento), e um processo ressignificador em movimento. Ou seja, é a "méthexis da mímesis", são as relações que ela estabelece entre os termos que conecta, que produzem "seu envolvimento por dobradura interna" (p.57, 2015), como nos fala o filósofo Jean-Luc Nancy (1940 –

"No terceiro livro da República, o fazedor de mímesis é condenado não mais apenas à falsidade e pelo caráter pernicioso das imagens que propõe, mas segundo um princípio de divisão do trabalho que já havia servido para excluir os artesãos de todo espaço político comum: o fazedor de mímesis é, por definição, um ser duplo. Ele faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua 'natureza' o destina" (RANCIÈRE, 2005, p. 64).

2021), e que deve também ser compreendido no processo mimético, imagético e imaginário.

De forma contraditória, Platão parece confirmar contra si mesmo o poder da mimese quando diz:

Sócrates — Conseqüentemente, se nos ativermos ao nosso primeiro princípio, de que os nossos guardiões, eximidos de quaisquer outros ofícios, devem se dedicar a defender a independência da cidade e desprezar o que estiver fora disso, é necessário que não façam nem imitem outras coisas. Se imitarem, que imitem as virtudes que lhes convém adquirir desde a infância: a coragem, a sensatez, a pureza, a liberalidade e as outras virtudes da mesma espécie. Porém, não devem imitar a baixeza nem ser capazes de imitá-la, igualmente a nenhum dos outros vícios, pelo perigo de que, a partir da imitação, usufruam o prazer da realidade. Tu não percebeste que quando se cultiva a imitação desde a infância, ela se transforma em hábito e natureza para o corpo, a voz e a mente?
Adimanto — Com toda a certeza. (PLATÃO, edição sem data [370 A.E.C.], Livro II, p.114).

Eis a declaração do poder da mímesis: a possibilidade de usufruir o prazer da realidade pela imitação. É a aquisição de algo — que não apenas material, mas prazeroso e sensível. Em toda a sua fala, Sócrates, que supostamente é Platão, dialoga com Adimanto, reforçando a especificidade do trabalho na pólis, sobretudo no papel dos guardas da cidade, e exemplifica que a essa função de guarda, a imitação seria tida como positiva e benéfica se imitasse virtudes necessárias ao cargo: coragem, sensatez, liberdade etc. Logo após, a mimese é novamente retomada por Platão e tomada como negativa a partir da declaração do filósofo sobre o poder de contaminação das virtudes, assim, agora, seu poder é espelhado com os vícios. E termina ao assinalar a força pedagógica da mimese, descrevendo por seu mecanismo de repetição sobre os mais jovens, o efeito e a capacidade de formação do hábito e da sua naturalização através da cultura; o hábito, moldando o corpo, a voz e a mente. Ou seja, o poder da mimese em se tornar hábito pela repetição, e a repetição, um dos *modus operandi* da mimese, e não o seu fim.

Há também, e não menos importante, a condenação ou a possibilidade da mimese levar à demência. Essa condenação não deixa de ser a manobra filosófica final de patologizar a mimese e de confirmar sua potência como ação (de)formadora, capaz de se apropriar da realidade para recriar sentidos e pontos de vista desviantes, retransmitindo-os. Platão, supostamente se passando por Sócrates, ao continuar seu diálogo em *A República*, dá exemplos do que a ação mimética não deve imitar para não subverter a consciência:

Sócrates — E nem homens perversos e covardes, que agem contrariamente ao que dizíamos agora há pouco, que falam mal, zombam uns dos outros e dizem coisas indecentes, quer na embriaguez, quer estando sóbrios, e toda espécie de erros de que se tornam culpadas tais pessoas, em ações e palavras, contra si mesmas e contra os outros. Creio também que não devem imitar a linguagem e o comportamento dos dementes, pois é mister conhecer os dementes e os perversos, tanto homens como mulheres, mas não fazer nem imitar nada que seja próprio deles.

Adimanto — Claro que não. (PLATÃO, edição sem data [370 A.E.C.], Livro II, p.115).

A constante reversibilidade da mimese em poder pedagógico, em poder de formação, de construção, de instrução e refinamento, altera-se em poder de contágio e disseminação, em possibilidade de perversão da moral e da realidade, assim como da racionalidade e da organização filosófica da cidade. Ao continuarmos a leitura do diálogo, há claras permissões do que a mimese pode imitar enquanto aquisição de uma habilidade, de uma técnica ou de um procedimento:

Sócrates — Mas, por acaso, poderão eles imitar os ferreiros ou quaisquer outros artesãos, os remadores das trirremes, os capitães de navios e tudo o que se refere a estas profissões?

Adimanto — E como poderia ser, se não terão o direito de exercer qualquer uma dessas profissões? (PLATÃO, edição sem data [370 A.E.C.], Livro II, p.115).

Percebemos que as ações da mimese são essenciais à manutenção da práxis humana, porém as proibições literais sobre a representação do domínio heteromórfico da natureza e de sua multiplicidade estão distorcidas, correndo o risco de que, no caso dos artistas, qualquer produção de imagem se torne condenável sob acusação de perversão da realidade pela loucura, corrompendo a ética-estética da República platônica. Assim, ele conclui:

Sócrates — E o relinchar dos cavalos, o mugir dos touros, o murmurar dos rios, o bramir do mar, o trovão e todos os ruídos da mesma espécie, poderão eles imitá-los?

Adimanto — Não, pois lhes foi proibido serem loucos e imitar os loucos. (PLATÃO, ano edição sem data [370 A.E.C.], Livro II, p.115).

Vemos o quanto a questão da mimese está ligada à fundação da cidade justa, como também de uma cultura centralizada no pensamento e na razão, na beleza e na verdade, mas sempre em risco de cair na perversão e na loucura polimórfica. A mimese, nesse sentido platônico, deve ser transparente na sua necessidade modeladora do saber e da técnica, mas, ao mesmo tempo, é perversa, imprópria ou impura e portadora de um potencial escatológico. Há um campo imenso de

agenciamentos problemáticos sobre o conceito em todo o diálogo de *A República*, que colocam e exigem, muitas vezes, a funcionabilidade e a eficácia do objeto-real no objeto-representação. Nesses agenciamentos, o ponto de vista em si, que é deslocado do mimetizador para o observador a partir da imagem e está impregnado de intencionalidade, aparece nulo, ou então, supõe-se uma tábula rasa para toda motivação mimética e seu efeito de participação — sua *méthexis* —, importando apenas o isomorfismo como condição primeira e última no processo mimético. Ou seja, a subjetividade do mimetizador é arrogada do processo quando, em verdade, é a sua força desejante e imaginante a disparadora dos atos miméticos. Caso seja esse o destino da mimese e de seu pensamento — o rebaixamento isomórfico —, ela estaria realmente condenada à morte e à nulidade.

É Aristóteles (384 A.E.C – 322 A.E.C), discípulo de Platão, que retoma a questão da mimese, amplia seu *status* operacional e conceitual, mas não a liberta completamente de sua relação de dependência do modelo. Aristóteles quando escreve sua *Poética*, entre os anos 335 A.E.C. e 323 A.E.C., leva a cabo, de maneira mais específica, um verdadeiro manual estético para a imitação. Ele é fundado na arte de compor a poesia épica, a trágica e a cômica. Entre as regras, as diferenciações dos gêneros, as métricas e as características principais de cada texto poético, o filósofo assinala a importância de conceber um novo papel para a mimese:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer. (ARISTÓTELES, edição sem data [ca. 335 A.E.C.-323 A.E.C.], Livro IV, p. 4).

Ao reconhecermos que adquirimos conhecimento através da mimese, e que ela nos proporciona prazer; reconhecemos que a aquisição da linguagem e a capacidade de pensarmos, entre outras tantas ciências e saberes, vêm dessa capacidade simbólica de imitarmos as coisas, de copiarmos os gestos, de observarmos para absorvermos seus fenômenos; de reproduzirmos forças e/ ou processos complexos a partir daquilo olhamos do ambiente que nos cerca, das ações individuais e coletivas que formam o universo humano e o mundo natural e que nos permitem recriar e intervir nesta e em outras realidades possíveis.

Ao compartilhar desse ponto de vista sobre os processos miméticos, o antropólogo e filósofo alemão Christoph Wulf (1968–) assim recoloca e complementa a questão da mimese aristotélica:

Os processos miméticos não geram simplesmente métodos de cópias de mundos já simbolicamente interpretados. Poder-se-ia dizer que o ser humano recolhe as ‘marcas’ desses mundos e as assimila. Pelo fato de transformarem o mundo dado originalmente, as relações miméticas comportam sempre um dado criador. (WULF, 2016, p.557).

O que Wulf nos fala é que a mimese é o processo de aquisição humana do mundo e é, também, a forma de continuarmos a expandir esse mesmo mundo a partir de nossas próprias decisões, por meio do tecido de reciprocidades ao qual a cultura, os saberes e a ciência tecem em suas relações com o real e a imaginação — (re)produzindo e refletindo o sensível.

Então, o que acontece com a mimese nos processos artísticos contemporâneos? Quais caminhos ou quais problematizações seu processo mental e imaginário nos permite vislumbrar na era da informação rápida, da Internet, dos aplicativos digitais, das relações virtuais, das *Fake News* e da pós-verdade? Refletir sobre a mimese no aqui-e-agora, *hic et nunc*, é tentar trilhar seus desdobramentos sem a obrigação ou o compromisso canônico de dar continuidade às tradições ramificadas pela filosofia e pelas narrativas hegemônicas da historiografia da arte. Nesta investigação o que me interessa são os desvios e os rizomas desse grande tronco conceitual com seus transbordamentos, suas anomalias, sua capacidade de mutação e de adaptação vivas.

Não seria a mimese uma possibilidade de doação/adoção de sentido? Ou a possibilidade de (re)construção de uma identidade quimérica? Para além do isomorfismo, o que modela a ação mimética por dentro e, depois por fora, é a sua motivação, é o seu intento, é sobretudo o seu desejo motivador e a maneira como participa da realização dele. Podemos falar de um desígnio mimético em multiplicidade, pois não deixa de ser o desejo, tanto da sedução quanto da predação, tanto pela vida quanto pela morte, que realiza a semelhança como aproximação apaixonada do objeto, o duplo como crise de uma identidade e, ao mesmo tempo, o reflexo como uma infinita e falha identificação.

São nos processos de crise que se gera esclarecimento, renovação e em que se coloca as velhas estruturas em movimento. Com a mimese não é diferente,

pois como prevê Aristóteles: *[a] causa é que a aquisição de um conhecimento arrebatada não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem tal satisfação durante muito tempo* (ARISTÓTELES, ano, Livro IV, p. 4). O arrebatamento relatado pelo filósofo é aquele sensível das imaginações, condição que o campo do pensamento estético e da produção artística visual almeja provocar com a pesquisa e a elaboração de obras. Para tal, nos cabe agora questionar e investigar a condição da mimese e da imaginação no conturbado mundo contemporâneo: quais arrebatamentos a imaginação mimética hoje consegue provocar?

1.4 Espelho-quebrado

O homem procura a imagem para conferir a verdade que ele tem de si.

Hans Blumenberg

Espelho e labirinto. Brilho constelativo e caleidoscópico. Reflexos estilizados em eco. A mimese hoje é um espelho quebrado, com todos os cacos de ilusão desejante espalhados no espaço-tempo, abrindo novos espaços-tempo. A mimese é, também, a rede ramificada e micelar de quebras, colisões, fraturas, cortes e distâncias na imagem. Ela sobrevive entre os pedaços de um espelho, antes febril e alucinadamente uno; mas agora, completamente fragmentário e delirante. A mimese contemporânea é o desejo de unir esses fragmentos visuais disparatados, mas também é sua impossibilidade. É impossível (re)juntar o espelho quebrado ou colar seus cacos e reconstituir a unidade ideal e melancólica de seu reflexo após tantas quedas, após o estilhaçamento e o naufrágio de sua superfície. É da impossibilidade, defletida historicamente, que partimos, e o que me parece configurar polissemicamente a mimese no contemporâneo.

Se todo o pensamento mimético desenvolvido, sobretudo na Antiguidade, relaciona-se também com o nascimento e a expansão do *lógos* para a construção do *télos*, não podemos separar a participação da mimese na cosmogonia e na teogonia do mundo. Os esforços em pensar sobre as coisas e as causas do universo, que é o princípio da religião, da filosofia e das ciências, nasce justamente do desejo de

conquistar esse uno/absoluto, representando-o — tanto como modelo quanto como também matriz ou cópia decaída — e, não obstante, como imagem, imago, ídolo, *eidos*⁶.

Proponho a partir daqui a retomada do espelho como figura crítica para se pensar a mimese, questionando seu exemplo-exemplar, enquanto ferramenta mimética por excelência. Um objeto adotado ao longo dos séculos como a alegoria máxima do exercício mimético do artista, citado desde a República platônica, como parâmetro comparativo para o pintor mimetizador dos reflexos, das sombras e das imagens dessa natureza — ou seja, o espelho é visto como equivalente do fazedor de imagens. Desse modo ele é uma imagem sobre imagens, uma imagem que fala de outras imagens ou, ainda, uma imagem sobre o fazer e o capturar imagens.

Mas o que é um espelho? Para que ele serve? Como ele funciona?

A palavra espelho, segundo a maioria dos dicionários, deriva do latim *speculum*, em nossa língua: vidro. A partir das descrições da física, podemos considerar um espelho toda e qualquer superfície que reflita especularmente a luz. A superfície espelhada reflete os raios luminosos em uma direção definida gerando imagem, em vez de absorvê-los ou espalhá-los em todas as direções. Ao fazer uma digressão, percebemos que a superfície da água possivelmente foi um dos fenômenos naturais que inspirou a fabricação do espelho-objeto — que se constitui como essa superfície material polida, de metal ou vidro, capaz de refletir a luz e formar imagens.

Ao que parece, o próprio espelho é fruto de uma mimese em *mise en abyme*⁷. Uma mimese infinita em si mesma, eu diria. E que não termina na superfície do espelho. Pois ao reproduzirmos a capacidade deflexiva da água em especularidade conceitual-objetual, deslocamos, a partir da visão, um sistema plástico e complexo

⁶“Platão descobre que para aproximar-se das coisas é preciso reconhecê-las como tais e que esse reconhecimento se faz mediante um acompanhamento de seus contornos, de suas linhas-limites, de seus aspectos, de sua aparência, o que na língua grega de Platão se diz com as palavras *eidos* e *ideia*. Seguir as ideias das coisas significa seguir os limites de seu contorno (SCHUBACK, 1999, p.172)’. Esse limite não vem do ver da nossa visão, mas do dar-se a ver das coisas e, mais, do já ter visto na medida em que já vigoramos em tudo que se dá a ver, retraindo-se, velando-se. É esse o vigorar da verdade, ou seja, *a-letheia*, em grego. Por isso podemos ter ideias e não ficar presos ao que já se conheceu e viu. É o poder ver no já visto o não-visto, isto é, no passado o presente do futuro. É isso o ideal. Tal nos advém por vigorarmos no Ser. Somos entre-ser, ou seja, o sendo no limite e não-limite do Ser” (CASTRO: *Eîdos*, 1).

⁷Termo em francês que costuma ser traduzido como “narrativa em abismo”. André Gide usou o termo pela primeira vez para descrever narrativas que contêm outras narrativas dentro de si.

de pensamento, em que as operações visuais que os meios físicos nos instalam cognoscitivamente são transpostas para um suporte material de virtualidade. Não é só a reflexividade em si a grande descoberta. É também a possibilidade de nos apropriarmos dela ao nosso bel-prazer, não só com o objeto-espelho ou com a técnica de criá-lo; mas antes e sobretudo com o pensamento visual que apreende o reflexo como imagem e como possibilidade projetiva e especulativa da imaginação na visão.

Esse pensamento que apreende a visão, que transpõe a imaginação e se desenvolve pelo olhar, aparece no trabalho do artista através dos processos, técnicas e procedimentos de pesquisa que utiliza, assim como nos suportes e na experimentação com as linguagens e seus meios. São os momentos de crise mimética na produção de reflexos que instalam na própria imagem o estilhaçamento de categorias históricas, formais, estéticas e ontológicas da arte; fazendo a obra do artista atingir uma reflexividade crítica a si própria, diferente do espelho-objeto que só captura imagens a partir de um olhar que o guia. O problema que a mimese levanta na contemporaneidade está muito além do isomorfismo e se enraíza nos processos de construção do saber, do agir e do imaginar.

Como nos coloca Lacoue-Labarthe:

Somente a mimese com efeito — da qual se sabe que para Aristóteles é a mais primitiva determinação do animal humano e a própria possibilidade do saber e do *Lógos*, da razão (Poética, 4, 1148b), — somente a mimese tem o poder de ‘converter o negativo em ser’ e de propiciar esse prazer paradoxal, essencialmente ‘teórico’ e ‘matemático’ (e aliás mais reservado aos filósofos, que ao homem pode ter adquirido na representação, por menos exata que seja, do insuportável, do penoso e do horrível, ‘como por exemplo o aspecto dos animais ferozes e dos cadáveres’. Somente a mimese pode autorizar o prazer trágico’. Transformados em espetáculo, dito de outra forma, a morte e o insuportável (ou seja, em 1795, o contraditório) ‘podem-se olhar de frente’. (2000, p.191).

A acepção produtiva (positiva) da mimese, na qual suas operações têm o poder de ‘converter o negativo em ser’ e de propiciar esse ‘prazer paradoxal’, é a sua chave conceitual e comunicacional, assim como é válida a sua possibilidade de reversibilidade, o seu extravio, a sua falência e todas as outras derivações. E se a mimese pode autorizar o prazer trágico como um *phármakon* à condição do *pathos*, não nos estranha que o germe do pensamento sublime esteja aí incubado. Do mesmo modo, se evidencia a partir de Aristóteles o poder da catarse em ritualizar socialmente o valor estético, coletivizando por meio da representação — seja ela de

qual tipo for — “a morte e o insuportável”, que agora “podem-se olhar de frente”. Tal analogia não deixa de ter um pouco do espelho-escudo que Perseu usou para conseguir olhar e decepar a cabeça de Medusa.

Na descrição de qualquer espelho se esconde por detrás de sua alegoria, de seu fascínio e de sua metáfora reluzente, uma inteireza objetual irreflexiva — o seu fundo opaco; uma cegueira necessária à sua reflexologia⁸ e à sua mimetologia⁹ frontal. A integridade estrutural do objeto, composta de um brilho frio, de um material translúcido e sem vida própria, que a tudo recebe e acolhe como reflexo — no fundo não sabe que faz mimese, não sabe que é uma máquina de produzir reflexos. Diferentemente daquele que o reconhece enquanto objeto de miração e de miragens e que o contempla e o manipula; o espelho não sabe olhar, ele é fruto de uma construção do pensamento visual, e sem um direcionamento ocasionado pelo desejo — desejo este, motivado pelo medo ou pela paixão do outro; desejo este, do sujeito espelhado —, o espelho nada vê, pois tudo reflete sem pensar.

A obra "Espelho cego", de Cildo Meireles (1948-), realizada em 1970, parece tocar nesse ponto nevrálgico sobre a ablepsia que também compõe a dialética de todo espelho, insuflando uma reflexologia metafórica cega ou apenas não visual e óptica. Ao revestir o interior de uma moldura retangular com massa plástica acinzentada, o artista nos apresenta um objeto que invoca o espelho em seu título e que nada reflete de forma óptica; mas sim, de forma informe em uma opacidade escatológica que estilhaça a função mimética e isomórfica do espelhamento translúcido da realidade imediata e objetiva.

A impossibilidade de ter nossa imagem imediatamente devolvida pela superfície do espelho de Cildo é a constatação da falta reflexiva constituinte, a qual propõe um movimento de identificação e desidentificação com os gestos dispostos sobre a matéria cinza que ocupa a área do que deveria ser o sedutor reflexo cristalino. A frustração narcísica de nosso não-espelhamento é a revelia do fundo metafísico, individual e coletivo, que deseja se refletir translucidamente como

⁸1. Estudo dos reflexos. 2. Psicologia, doutrina segundo a qual todo fenômeno psíquico pode ser explicado em função de reflexos e combinações de reflexos, especialmente condicionados. (Dicionário online Oxford Languages, reflexologia).

⁹Definição a partir do texto de introdução do livro de Philippe Lacoue-Labarthe, *A imitação dos modernos*: “[a] mimetologia levada ao seu limite, portanto, mimetologia esta que sempre terá ‘começado’ com a obsessão e a necessidade inelutável de ‘voltar’ aos gregos, ou seja, de ser ‘original’ (ou ‘genial’, o que é a mesma coisa) paradoxalmente imitando os antigos, é conduzida à sua reconfiguração e aprofundamento, como substituição, identificação infinita, vicariedade absoluta” (2000, p.12).

realidade a partir da cultura e do Eu. No entanto, a mesma realidade subjetiva e a mesma cultura local ou universal, assim como os gestos no espelho cego de Meireles, atacam qualquer cristalização — imagética e conceitual —, fazendo da reflexologia do espelho cego a dialética negativa de um reflexo da vida de privação vivida pelo artista durante a Ditadura Civil-Militar. Um anti-espelho de captura e anti-aderência retiniana e narcísica.

Figura 4 — "Espelho Cego"



Cildo Meireles, 1970. Fonte: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL.

A inteireza do artefato especular, que é sempre sobrepujada para a borda — extremidade ou moldura — ou para o avesso do reflexo — o seu fundo opaco; tido como algo pueril se comparado à característica maravilhosa da superfície espelhada, ele é o avesso metafórico da consciência clara. Esse avesso opaco se

identifica e se contrapõe à crença sobre a inteireza de um sistema de reflexos e imagens que supostamente são lógicos e correspondentes entre si — como a metafísica quer ser — e que pretende espelhar a realidade visível que vemos, antes de tudo, dentro de nossas cabeças e, depois, fora delas, sobre um fundo de inconsciente. A estrutura opaca de todo espelho representa, em si mesma, a segurança ingênua (ou o medo e a violência) que sustenta nosso sistema metafísico de ilusões. Ou seja, ao olharmos para os textos que falam do espelho e o exemplificam como mecanismo de miragens, esses mesmos textos, ao descreverem a totalidade da potência desses objetos, se entregam à fictícia transparência de sua vítrea reflexão e, transferem para a reflexologia do espelhamento uma ilusão discursiva apaixonada de totalidade real-imaginária, tão plausível quanto, artilosamente, narcísica e autorreferencial; tão semelhante à transparência e à translucidez que os nossos olhos sugerem (e prometem) captar e corresponder com o mundo presentificado no campo visual e, também, no campo simbólico.

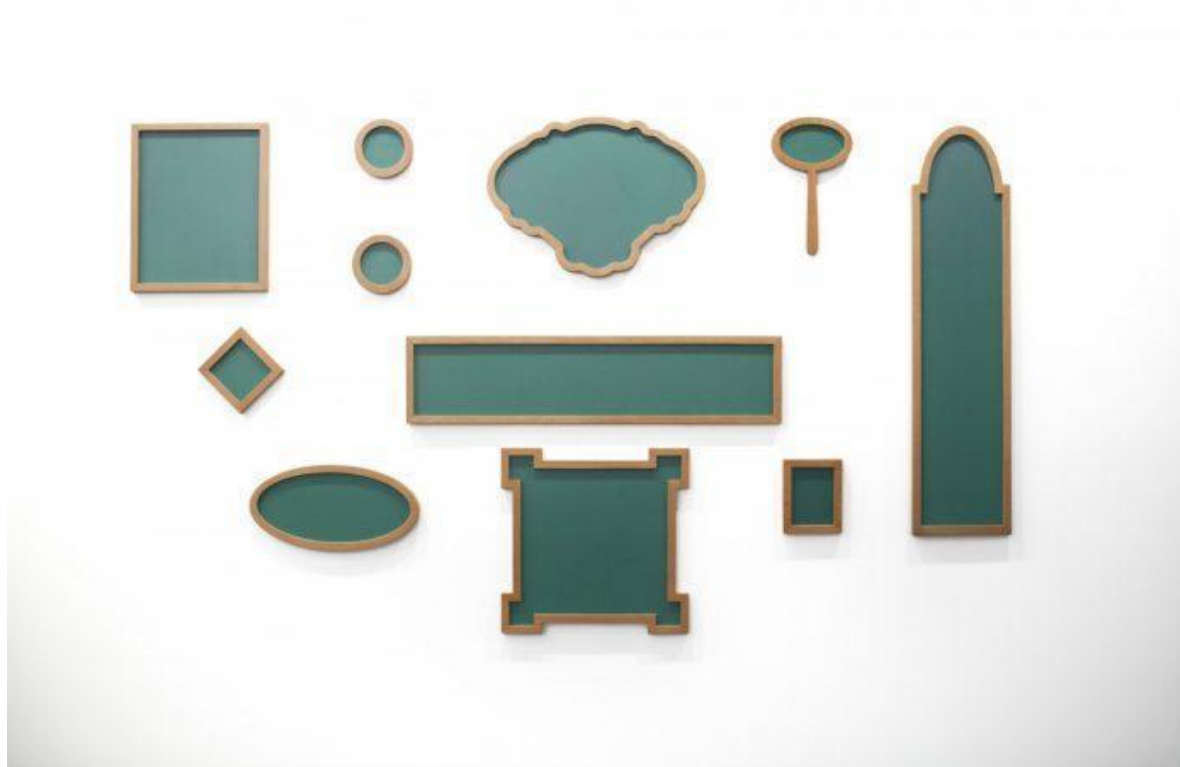
Tais qualidades e suas equivalências foram aderidas no conceito de mimese ao longo do tempo. A paixão cega pelo espelhamento, assim como por essa visão espelhada, sempre nos faz esquecer que o espelho possui um fundo escuro e opaco — para não dizer limítrofe e escatológico —; assim, elevamos erroneamente o espelhamento à infinitude divina da visão, pois seduzidos pelo reflexo de nosso desejo, esquecemos de olhar para a opacidade do objeto-espelho e somos capturados pelo seu ato mimético frente a um sujeito-narcísico.

Vemos a opacidade, que não é discutida na alegoria discursiva, evidenciada e problematizada no trabalho “Lição de mimese” (2004-2006), de Débora Bolsoni. Quando a artista recorta lousas em vários formatos e as emoldura como se fossem espelhos, que são dependurados na parede e não refletem algo prévio (a realidade), mas sim, convida o público a produzir algo — com um giz escolar, por exemplo, provocando marcas nessa superfície imantada de expectativa reflexiva. Bolsoni, ao eleger a opacidade como a qualidade principal para seus espelhos, nos dá uma lição de mimese ao tornar o próprio conceito de funcionamento do espelho uma autopercepção de nossa capacidade de refletir simbolicamente, e não apenas opticamente, sobre o que aparece em uma dada superfície. Gestos, signos, símbolos, desenhos, representações ou não, tudo o que surge nas superfícies não-reflexivas dessa obra da artista enfatiza a verdadeira reflexividade de todo(a) aquele(a) que busca ver. A expectativa retiniana é estilhaçada para que o próprio

questionamento da opacidade revele o sujeito sensível — o sujeito do signo e da imaginação simbólica — enquanto a potência legítima dos reflexos em reflexão.

A sensação da totalidade do reflexo de um espelho só é possível pela inteireza de sua superfície material, obviamente — uma inteireza material, mas, também, léxica e semântica, necessária para a condição de sua imagem em nosso cérebro. A grande metáfora dessa unidade fenomenológica e dessa transparência reflexiva do espelho sugere algo como uma confiança profunda em certa objetividade do reflexo no refletido que é comparável com a inteireza do *lógos*, essa grande e vasta rede de segurança que a metafísica estende sobre as superfícies, sobre os corpos e as coisas do mundo, criando uma ilusão de totalidade — hedonista e eufemizante — configurada pelo progresso e pela dominação técnica do mundo. A possibilidade do espelho ser um exemplo-exemplar da mimese por excelência — tomada de modo reducionista, a partir de sua capacidade de isomorfismo —, desvela a verdadeira e sutil adesão do pensamento racional, agora sistematizado e complexificado, a tentar espelhar, atravessar e dar a ver tudo o que os olhos humanos podem desejar conhecer em seu projeto logocêntrico. A mimese aqui toma o sentido de *adequatio* — uma adequação literal à verdade, à ideia e ao cálculo —, para se tornar tudo o que o pensamento pode erigir em sociedade a partir da cultura iluminista da razão como um espelho de si mesma. Esse é o manual de uma República ainda platônica que se constitui como uma política estética de Estado, mimética em sua fundação e camuflada de operações imaginárias que desejam a translucidez absoluta do espelho.

Figura 5 — "Lição de Mimese"



Débora Bolsoni, 2004-2006. Fonte: PRÊMIO PIPA.

No entanto, o que acontece quando a mimese abre lugar para a indecisão e estilhaça sua função de adequação? E quando a alegoria do espelho não corresponde e não dá conta de ser o exemplo-exemplar da mimese? A mimese, para além de uma adequação da imagem a sistemas logocêntricos, se torna o ensaio possível de um novo mundo por vir, reimaginado e rebelado pelo artista a partir do deslocamento dos tipos e das figuras, provocando intencionalmente o desenraizamento de sentidos, como movimento de desterritorialização e reterritorialização de nossos próprios limites do pensamento. A arte faz a mimese colocar a identidade conceitual das coisas em diapasão, em uma vibração de instabilidade e de dúvida, e muitas vezes em uma condição especulativa paradoxal, corroendo a *doxa*, reconfigurando o *tropos*¹⁰ e açoitando a fixidez do modelo ideal,

¹⁰«[F]igura (como em 'figura de estilo ou retórica'), é literalmente 'volta' ou 'virada' (*le tour*), como em 'dar a volta em alguém', ou seja, um 'jeito', truque, ou peça, como em 'pregar uma peça'. Sobre tropo, eis o que diz um retórico francês do século XVIII, Du Marsais: 'Estas figuras são chamadas *tropo*, do grego *tropos*, *conversio*, do qual a raiz é *trepo*, *verto*, 'eu volto, giro, ou viro'. Elas são assim chamadas porque quando tomamos uma palavra no sentido figurado, viramo-la, por assim dizer, a fim de fazê-la significar o que não significa no sentido próprio' (Traité de Tropes. Paris: Le Nouveau Commerce, 1977). (N. do T.: A palavra jeito, do latim *jactus*, 'jogada', 'lance', como em um 'lance de dados', 'modo', 'maneira, 'gesto', recupera em português a gama de sentidos de *tropo*, *tour*, em

dos velhos costumes, das superstições e dos cânones arbitrários. Ao relativizarmos a importância de sua 'operação existencial' para a sua 'necessidade existencial', a mimese é colocada em um movimento expansivo — o movimento do desejo do desejante — e abre a possibilidade de uma emancipação do modelo como sua condição essencial de atualização.

Figura 6 — "As Meninas"



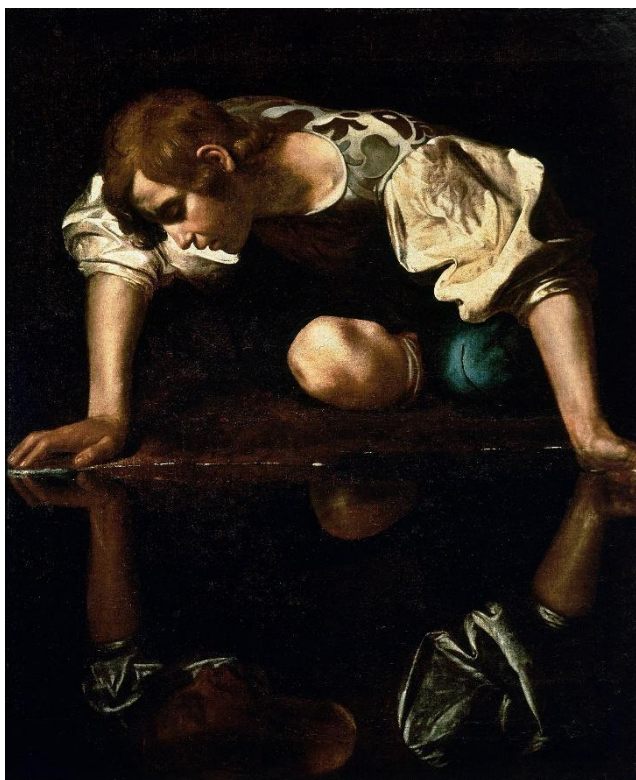
Diego Velázquez, 1656. Fonte: WIKIPEDIA.

francês, ou *Wendung*, em alemão, transportando para o contexto luso-brasileiro as conotações do *trickster*, do 'jeitinho', estudado pela antropologia luso-brasileira. Claro, perde-se na tradução o jogo em francês entre *tour* — figura, volta, truque — *tournure* — torneado —, *détournement* — desvio —, *tour de passe-passe* — truque -, etc.)." (Philippe Lacoue-Labarthe, 2000, p. 142, nota 77).

É curioso como algumas obras do passado já davam indícios dessa mimese reflexiva e labiríntica localizada na figura metafórica do espelho multiplicado, do reflexo no reflexo, da lógica dos duplos e dos múltiplos se denunciando. O Narciso de Caravaggio, pintado entre 1597-1599, emoldura com seu corpo a metade superior da tela, e seu reflexo, espelhado pelas águas do lago, emoldura a parte inferior da composição e também completa um grande espaço circular que centraliza o elo ilusório e inquebrável entre imagem e visão, entre o desejo e a imaginação, entre o encanto e a reflexão. A sua cabeça e o seu joelho à margem se equivalem e os braços também se espelham assimetricamente entre o desejo incontido (a mão que adentra o lago-espelho) e a contenção (a mão que está na margem e ancora o corpo, ainda, à terra). A lâmina vítrea de água do lago corta ao meio a pintura do mestre barroco que usa Narciso para denunciar o espelho, fraturando e expondo o mecanismo da ilusão e o nosso desejo pela especularização.

O mesmo pode-se dizer de “As meninas” de Diego Velázquez, pintado em 1656. O conhecido quadro coloca a lógica de espelho na pintura em *mise en abyme*: dentro da própria realidade-pintura, se inserem novos quadros que funcionam como estilhaços reflexivos e simulam novos reflexos-pictóricos dentro da pintura-reflexo. Eles complicam a pintura em si mesma e denunciam sua potência ilusória para esse espectador-modificado, que perde o modelo de referência ou se torna a própria referência-modelo da pintura em questão — ao assumir uma possível posição do Rei Felipe IV e da Rainha Maria Ana da Áustria, que aparecem ao fundo da sala no reflexo borrado de um espelho distante, o que também pode ser apenas uma pintura desfocada e banhada de luz.

Figura 7 — "Narciso"



Michelangelo Merisi (Caravaggio), 1597-99. Fonte: WIKIPEDIA.

Os dois exemplos pictóricos de dubiedade, entre outros tantos que surgiram em mais de 500 anos até o nosso presente, instalam, pela mimese, o instável na imagem fixa, gerando uma especulação que desestabiliza o sentido unitário da obra. Arrancar o modelo da operação mimética não é acabar com a mimese, mas sim, revelá-la em sua revelia, o que, segundo o filósofo e estudioso da mimese Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007), é o desejo. Em sua leitura de Platão, Lacoue-Labarthe assim interpreta as condenações sobre a mimese na *República*:

Mas sabendo como todo mundo que o que se representa na 'psicologia' da República é a subordinação 'lógica' do desejo, e o controle, não menos 'lógico', da agressividade (ódio, violência, irascibilidade – que precisa ser desviada, transformada em coragem e em 'coração', e condicionada, pelo menos no que concerne aos 'guardiões' (o aparelho-político militar), para fazê-los servir à salvaguarda interior e exterior do Estado), - sabendo conseqüentemente que tudo aqui visa a assegurar o controle de parte racional da alma, como diz o texto, sobre a conjunção perigosa das duas pulsões por onde se deixa levar a violência (a injustiça. A *adikia* – a 'disjunção') que ameaça a 'instalação' do ser-em-comunidade e corre o risco de envenenar – literalmente- toda a vida política, talvez não seja completamente infundado suspeitar que a 'psicologia platônica' é, na verdade, de fato, uma 'psicologia' da rivalidade desejante, do ódio recíproco sem fim, implicado na coisa mesma do desejo – ou seja, precisamente pela natureza mimética (2000, p.101).

Entre desejo e rivalidade, a mimese é reinterpretada não mais como o fim para um objetivo, mas sim, como o seu meio, como ponte de acesso, como uma relação desviante a ser criada constantemente de acordo com a direção do desejo do desejante. E esse é um problema para Platão, que não deixa de tentar controlar a mimese dos artistas e dos poetas. Ele quer controlá-las por medo de que as virtudes filosóficas da *polis* sucumbam à arte mimética. A “psicologia platônica” de que fala Lacoue-Labarthe é a castração e o controle da mimese, justamente pelo seu poder “instalador”, capaz de transmitir os vícios e até a “disjunção” da razão por meio da injustiça e da ilusão apaixonada, despertada pelo desejo desenfreado da imitação.

Como reescreve Lacoue-Labarthe a partir dos escritos de René Girard (1923-2015) — estudioso francês que considera o desejo mimético a origem da violência humana:

[T]odo desejo é desejo do desejo do outro (e não imediatamente desejo do objeto), toda estrutura do desejo é triangular (comportando o outro – mediador ou modelo – cujo desejo imita o desejo), todo desejo é portanto originariamente mesclado com ódio e rivalidade (2000, p.101).

Fica claro que a motivação da mimese vai além de todo modelo racionalizado e recoloca o objeto de desejo da imitação, ou seja, o modelo como mais um elemento na triangulação mediada do próprio desejo que mimetiza sem fixar ou celebrar posições superiores e inferiores, mas permitindo a troca dialética na operação mimética, sobretudo no campo da imagem. Essa reinterpretação da mimese, para além da oscilação platônica-aristotélica, não mais garante a integridade do modelo e, em perspectiva, o coloca em risco, pois a emancipação da cópia depende da sua tomada de lugar na posição do modelo, de sua absorção (por canibalismo), de sua predação (por sobrevivência) e seu englobamento (por fagocitose), para assim o desejo chegar onde deseja, para só então (re)começar a desejar novamente. *Em suma, a origem do desejo, é a mimese – o mimetismo – e não há desejo que não deseje imediatamente a morte ou o desaparecimento do modelo ou do personagem ‘exemplar’ que o suscitou* (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.101).

Nesse jogo de espelhos, o reflexo e sua reflexão são tensionados ao máximo ponto de estilhaçamento, e já não é mais o isomorfismo almejado como qualidade exemplar que define a operação mimética; mas sim, a possibilidade de articulação entre os reflexos estilhaçados para produzir um lampejo de sentido que troveja entre os cacos de ficção desejante. Um lampejo de desvelamento das imagens como

desejo mimetizado. O espelho-quebrado, anti-Narciso, só reflete em constelação e só se mostra para uma imaginação que tenha força para reavivar a imagem no caos — e aos cacos.

Se vivemos em um tempo não mais linear, em que a realidade é atravessada por fluxos de forças intempestivas que, a todo instante, sobretudo na era da informação, nos fragmentam entre os trânsitos da internet, o consumismo, a violência, a morte, a luta de classes, a sobrevivência, a busca pelo prazer, o conhecimento e a alienação. Como é possível manter a inteireza desse espelho se nós, sobretudo nós, estamos fragmentados? Como é possível manter a inteireza da metafísica quando tudo se estilhaça violentamente? Em todo caso, como nos fala Lacoue-Labarthe, *[o] essencial é o poder violento da mimese enquanto não somente o desejo é mimese, mas, muito fundamentalmente talvez, enquanto a mimese provoca o desejo* (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.102). Essa violência da mimese que provoca o desejo, aquela à qual Platão condenou, e que Aristóteles tentou domesticar através da tragédia e da arte poética, se carnaliza figuradamente na violência do espelho-quebrado mais uma vez.

A figura estilhaçada, metafórica por excelência, que se desenha caoticamente como uma constelação vítrea labiríntica, feita de fragmentos de ilusão caídos sobre o asfalto escuro da cidade ou sobre a terra dos canteiros de obras, constitui topografias sistêmicas entre imagens e imaginação no trabalho de arte. O espelho-quebrado, enquanto alegoria falida da mimese contemporânea, segue em movimento de queda e, mesmo em seu estado de naufrágio, continua a mimetizar. Continua a espelhar tudo o que toca sua superfície especular. E a verdadeira força que o estilhaça é a imaginação. O que antes era a sua inteireza unitária, ilusória e estática, agora se converte na verdadeira multiplicidade fragmentária e caleidoscópica do real sem garantia de uma unidade finita. Os multitempos e os multiespaços da realidade vivida e experimentada estão todos ali, sendo capturados e soltos constantemente. O espelho-quebrado, enquanto parábola mimética, é um acelerador de partículas visuais, uma estufa de germinações e bolores imaginantes, um catalisador de catástrofes e renascimentos imaginários. A mimese fez o espelho por meio da imaginação artística — fazer rizoma com o labirinto. E o labirinto complicou o espelho em si mesmo, tornando possível a presença de conceitos abstratos e absurdos na consciência.

São as figuras do contágio e da propagação — o rizoma, de Deleuze e Guattari — que estão imbricados na quebra da inteireza metafísica do reflexo do espelho mimético, na quebra dessa unidade narcísica/edipiana de ‘transparência’ egóica. O rizoma é a rede de multiplicidades que se infiltram na estrutura unitária e reflexiva do espelho e as implode. O efeito da implosão é o estilhaçamento da inteireza da ilusão, fruto do impacto e da quebra, produto das colisões, do estilhaçamento de uma unidade visual e ontológica na imagem. A imbricação da imagem como espelho e do espelho como imagem se complexibilizam para além do pensamento historicista e taxonômico. No caso da arte, o espelho-quebrado é um espelho invadido pela multiplicidade das imagens e da imaginação artística, sua mimese anômala não está mais condenada à perspectiva renascentista de um único e central ponto de vista; agora, essa mimese é quântica. Seus olhos são como os de uma mosca e sua operação quimérica é modulada pelo desejo e pela posição instável de cada fragmento de espelho no espaço-tempo, assim como em sua capacidade multifocal de ancorar e refletir, de aproximar seus reflexos com os reflexos dos estilhaços próximos, de juntar e desjuntar a possibilidade da visão em possibilidade de ação constelativa, rizomática e ressignificadora no trabalho do artista e na própria imaginação humana.

Como escreve Marilena Chauí em seu texto “Janela da alma, espelho do mundo”:

Uma profunda mutação acontece quando passamos da experiência de ver — do olhar à explicação racional dessa experiência — ao pensamento de ver —, quando passamos da percepção ao juízo. Passagem curiosa quando nos lembramos do nascimento da linguagem do conhecimento intelectual do olhar e de como a visão servira de paradigma para o pensar. Este parece, agora, neutralizar tudo quanto, na visão, seria rebelde e irreduzível à intelecção (CHAUÍ, 1999, p. 45).

Essa neutralização que afirma Chauí não deixa de ser o achatamento do mundo em uma perspectiva lógica, racional e planejada como o reflexo do espelho-exemplar deve ser. *Do olhar à explicação racional [...] ao pensamento de ver —, quando passamos da percepção ao juízo —* ao copiar a sentença do texto da filósofa, captamos como o olhar e a intelecção vão dobrando-se um sobre o outro. As passagens entre imagem e pensamento são possíveis pela mimese invisível e camuflada que trabalha no fundo de todo intelecto. Até que ponto essa mimese que

transforma natureza em transcendência é translúcida, transparente ou imperceptível?

A reflexão do olhar é o espelho; a da alma, a Natureza; e a da Natureza, as artes. Essas reflexões são possíveis porque mundo, homem e arte são feitos do mesmo estofado, dos quatro elementos (terra, água, ar e fogo ou suas qualidades, seco, úmido, frio e quente) e dos quatro humores (sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra), a relação sendo especular e especulativa, porque tudo participa em tudo e tudo se relaciona com tudo, segundo as leis necessÁrias da simpatia e da antipatia. Matéria, alma do mundo, espÍrito do mundo, firmamento e divindade estÁo intrincadamente vinculados, pois vincular é o ato primordial de cada ser, e cada açÁo, a magia, as artes, a memÓria e a ciênciA nÁo sÁo senÁo o poder para fazer vÍnculos (CHAUI, 2001, p. 52).

A figura do espelho é tentadora, ela nos causa o desejo legÍtimo de aproximar espelho e olho, superfÍcie espelhada e visÁo, - reflexo e pensamento visual; sem, no entanto, explicar como essas passagens e aproximações se dÁo ou sem se fazer compreender criticamente essas transformações com suas perdas, seus ganhos e seus arruinamentos. O espelho — enquanto alegoria dialéctica — achata a mimese em argumento estético, óptico, místico; mas sobretudo a metÁfora do espelho existe para colocar o pensamento em alucinaçÁo visual. O espelho-exemplar representa em si a metafísica da visÁo e quando a arte se liberta da tradiçÁo do espelho, quando os artistas digerem os reflexos, é entÁo que uma nova reflexologia e uma nova mimetologia surgem pela mimemotécnica da arte. E que, por operações novas e estranhas, misturando o espelho com a noção de ilusÁo e de verdade defletida que ele carrega, estilhaça-se sua unidade irreal para se fazerem novos vÍnculos, sÍmbolos e imagens. O espelho-quebrado ainda faz mimese, mas agora uma mimese descontrolada, uma mimese louca que pode levar à demência, uma mimese topológica, variável, pueril. O espelho se esfarela em cacos microscópicos, em poeira de imagem, misturando sua reflexividade à poeira do mundo mundano.

A multiplicidade é a questÁo que abala a confiançA depositada no espelho unitário da metafísica clássica. É essa mesma questÁo que o estilhaça enquanto real possibilidade de espelhar unitariamente a realidade fragmentária que nos cerca. No rizoma mesmo há uma anti-homogeneizaçÁo, a qual tanto a transparência quanto a ideia de unidade da tradiçÁo do espelho sÁo conceitualmente antiaderentes em sua estrutura. Lembremo-nos que a palavra espelho deriva da palavra em latim *speculum*, que significa vidro. Nomear como vidro o espelho é sempre se lembrar de sua superficialidade e de estrutura maquina e, portanto, revelar sua natureza

antinatural ou, melhor, sua natureza culturalmente-natural. Por isso mesmo o espelho não é a *phýsis* que reflete, mas ele deriva dela de uma forma anômala, por um agenciamento humano do espectro luminoso. Agora um espectro discursivo, O espectro luminoso — se identifica com a noção filosófica e antiga de mimesis e com o desejo de unidade de um sistema filosófico e reflexivo perfeito que tenta dar conta da totalidade do mundo; totalidade essa, ilusória como o reflexo espelhado em um espelho estilhaçado.

Assim, para quebrar a ilusão de totalidade, precisa-se quebrar o espelho e estilhaçar a noção antiga de mimese que a ele se adere. O espelho-quebrado é a multiplicidade invadindo a realidade da ilusão para demonstrar a ilusão da realidade. Como os próprios Deleuze e Guattari descrevem sobre as características do rizoma:

[Q]ualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. [...] Num rizoma [...], cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.15).

A incessante conexão de cadeias semióticas, das quais Deleuze e Guattari falam, movimentam o espelho-quebrado a produzir, por meio da imaginação artística, uma mimese contemporânea e estilhaçada. São ligações frutíferas e infrutíferas que angariam para a mimese dentro do campo artístico a liberdade imaginativa da disrupção e o nomadismo rizomático por onde as imagens nascem e morrem, e por onde o artista reconstrói o imaginário individual e coletivo. A impossibilidade de uma superfície homogênea e unitária é a condição necessária para a contradição do espelho como verdade única, abrindo espaço para o absurdo, para a diversidade e para um *encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora* (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.16).

Espelho e labirinto realmente parecem conjugar-se de modo enlouquecedor na mimese do trabalho artístico. Dito isso, não é de se espantar que Platão tenha condenado a mimese, utilizando-a como ferramenta filosófica de extirpação da má imitação em sua *polis*. Em todo caso, as identificações, muitas vezes contraditórias, entre a ideia unitária do reflexo e a unidade reflexiva da metafísica, só reforçam a imensa e rizomática rede de abismos que se espalham pelo pensamento com a imagem e sobre a imagem. A mesma teia de fraturas que o artista norte-americano

Robert Smithson metaforiza em seu texto “Uma sedimentação da mente: projetos de terra”:

As superfícies da terra e as ficções da mente tem um modo de se desintegrar em regiões distintas da arte. (...) A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamentos, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos da razão. (...) Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro (SMITHSON, 2006, p.182).

Se como Smithson nos propõe, a partir de seu olhar conceitual e geológico, a mente é um terreno erodido pelo pensamento; proponho que o espelho, enquanto uma figura discursiva da visão, esteja fissurado e seja constantemente redesenhado pelas forças imaginárias que movem o pensamento visual e artístico de forma erosiva. O pensamento estético de Smithson mimetiza os processos minerais e os desloca para formar um pensamento conceitualmente terroso que se reconhece nos fenômenos endógenos e exógenos do solo e, enquanto linguagem visual e conceitual, opera mudanças imaginárias, estéticas e materiais na própria obra de arte, rompendo suas categorias ontológicas e gerando uma experiência de afetação incontrolável e entrópica. Esse processo de transconceitualidade alcançado pelo artista vem da mimese estilhaçada, que se opera como um labirinto de espelhos onde o desejo corre solto, de lampejo em lampejo, atravessando as escuridões e as claridades, se tornando multiplicidade e errância.

O espelho-quebrado da mimese é essa superfície fissurada que, assim como a mente terrosa de Smithson ou como o rizoma deleuziano, pode nos levar à loucura que Platão tanto adverte — e isso por causa de sua força comunicativa e disseminativa. Entretanto, como vimos até aqui, a mimese vem sendo retomada e (re)interpretada ao longo da história do pensamento e da arte, de muitas maneiras diferentes, mas sobretudo, nas práticas artísticas. Cabe ao artista correr o risco de enlouquecer em uma realidade já enlouquecida para não deixar a mimese cair no automatismo da violência primitiva e, mesmo que de forma quase impossível, olhar para todos os estilhaços de imagens. E imitando os deuses antigos, brandir o reflexo do espelho em um diapasão de desejo que atravesse Eco e Narciso e reconstitua o lampejo incendiário da imaginação no real através de sua intencionalidade.

1.5 Revirar o espelho como os próprios olhos

Figura 8 — "*Rovesciare i propri occhi*"



Giuseppe Penone, 1970. Fonte: site de Marina Câmara.

A problematização do espelho-visão, assim como a denúncia da transparência metafísica do ver a partir do não-ver, surge no trabalho do artista contemporâneo Giuseppe Penone como condição própria do espelhamento e da revelia de uma reflexologia cega, que transforma a racionalidade em uma extensão mental e falsamente translúcida do mundo. A translucidez que tanto valorizamos, no sentido óptico, mas também filosófico, torna, ou tenta se tornar, uma forma legitimadora, absoluta e histórica do sentir. Desse modo, transforma os olhos em uma máquina mimética de objetivação.

O trabalho de Penone em questão, intitulado "*Rovesciare i propri occhi*", liberta a mimese da visão, pois incorpora a metáfora platônica do pintor (o artista mimetizador) e a funde com a alegoria discursiva do espelho (como modelo de excelência da mimetização), tornando ambas diacríticas na ação performativa do artista. Ao evidenciar que o mundo visível é um espelhamento narcísico de nossos

sentidos — um espelhamento impossível de alcançar a transparência ontológica —, Penone revira os próprios olhos para, no fundo, revirar o reflexo idealizado que criamos da realidade visível, sobretudo a partir da cultura e dos modos visuais de sentir herdados e repassados historicamente. A ação do artista também prefigura o mito da caverna quando, ao tornar seus olhos obliterados, ele faz a falta de visão se tornar o pano de fundo do espelhamento mais legítimo, à revelia de um obscurecimento do principal sentido da racionalidade que, segundo o filósofo René Descartes¹¹ (1596-1650), é a visão. Em contravenção, o artista nos provoca e nos habilita a libertar o tato para além do limite da pele, tornando tátil todas as presenças de mundo que nos circundam e que o circundam quando seus olhos são transformados no espelho da percepção de um outro. No espelhamento do que os olhos do artista veriam, e além do corpo do próprio Penone, nos é dado experimentar, de certa maneira, o ponto de vista de onde a visão do artista se desenvolve como uma testemunha de sua vida e como a dúvida e a confirmação de um mesmo mundo visível compartilhado pelos olhos; mas um mundo outro, nos outros olhos desse sistema de visão que compartilhamos.

Nitidamente a metáfora desse olhar espelhado, que nas ciências objetivas se transmuta em conhecimento óptico, físico e fisiológico, é, sobretudo, empírico e imaginário. Na aventura à qual Penone se lança, a transparência que lhe escapa adere ao nosso pensamento por meio de seus olhos espelhados e faz surgir uma espécie de confiança opaca entre o que realmente vemos e aquilo que refletimos a partir da visão, assim como as lentes espelhadas o fazem nos olhos do artista. O pensamento que atravessa as lentes de espelho oferece ao público as figurações de um reflexo narcísico — que não deixa de insistir na inteireza do mundo como um encobrimento de seu próprio fim na imagem que chega até nossos olhos a partir dos olhos do outro. Nesse caso, a mimese do espelho-olho do artista ilustra e metaforiza os discursos da representação, enquanto a mimemotécnica da obra produz o deslocamento das figuras e da metáfora da visão é uma operação imaginante.

O reflexo do mundo nos olhos espelhados de Penone é a exposição (e a delação) da especularidade narcísica obliterante, pela qual constituímos discursivamente o mundo enquanto metafísica, reduzindo a visão-do-mundo em reflexo. As lentes espelhadas obliteram as funções anatômicas do ver biológico de

¹¹ Ver *Dióptrica*, de René Descartes.

Penone, mas não do ver mental que se desdobra no ato performático. O seu tato é reforçado como um dos principais sentidos corpóreos de prospecção do mundo, fundando um espaço háptico sobre a espacialidade que era percebida, anteriormente, de maneira óptica. Ou seja, o artista transforma o mundo em percepção escultórica. O funcionamento de "Rovesciare i propri occhi" é um ataque à metafísica do espelho e um gesto de desterritorialização do olhar na visão espelhada, de modo que o pensamento visual é exposto como imagem do pensamento — em que o próprio olho é o suporte, a ferramenta e a anatomia estético-filosófica da obra, o qual se arruína, justamente, ao produzir a metáfora do olho que não serve mais para ver como janela da alma. A crítica de arte, curadora e professora Marina Câmara assim escreve sobre esse trabalho do artista:

No momento em que o artista não mais enxerga, por ter sua visão obstruída pela superfície opaca da combinação de lentes, ele revela ao outro – que está diante dele e observa a obra – aquilo que ele está incapaz de ver e passa a ter, a partir de então, a percepção do espaço por meio de outros sentidos. Ao cegar-se, o artista abstém-se da percepção visual do seu entorno, imergindo na experimentação das qualidades sensoriais. A sua percepção era, anteriormente, gerada sobretudo pela visão que o artista tinha do espaço. Seus olhos, agora cerrados, antes decodificavam a imagem espacial projetada para dentro deles e a estendia para a sua mente. Com o uso das lentes, a percepção de Penone desloca-se e transfere-se, do espaço de fora para o espaço de dentro, sendo gerada a partir de então pelas sensações de seu corpo como um todo, e não mais primordialmente pela sua visão (CÂMARA, 2012, p.62).

O artista sublima seu olho em um ‘espelho’ de um outro olho, em um anteparo do olhar no olhar, do olho que não vê para o olho que vê. Do olho do (des)semelhante? Do olho que vê a paisagem? Do olho de Deus? Ou do olho como modelo e protótipo de um infinito espelhamento estranho entre a cultura, a natureza e o sujeito, construídos a partir do desejo do refletido em viver no reflexo — banhado na imaginação — como se fosse o verdadeiro mundo?

Ao tornar os próprios olhos suportes opacos da metafísica histórica da visão, Penone expõe e revira o desejo pela transparência em equivalência ilusória dos sistemas (históricos, filosóficos, econômicos, políticos, sociais, ambientais etc.). Delata, assim, o desejo pela unidade absoluta e coerente de um cosmos como manutenção do *status quo* existencial humano. A continuidade do desejo de um mundo unitário traça uma perspectiva que tenta criar um universo humano perfeito e projetável ao infinito com suas linhas de fuga e seus pontos de ancoragem.

Poderíamos aqui nos perguntar qual a relação da obra de arte — e das operações visuais que ela opera na mimemotécnica — com o estilhaçamento da

metafísica do espelho. A obra de arte e o pensamento estético têm o poder de reposicionar a operação mimética, de modo a torná-la uma forma aberta e de experimentação da consciência visual, além de uma maneira de aquisição estética do mundo como princípio figural e abstrato capaz de fornecer a todo sujeito sensível as ferramentas para expandir seu mundo imaginário e intervir na realidade de modo poético e poiético. A arte torna a mimese possível de ser praticada como veículo de desconstrução do pensamento visual em ação e em movimento adaptativo e imaginativo com o mundo. E, sobretudo, a arte abre a possibilidade da mimese não mais atuar como a engrenagem estética de narrativas hegemônicas produtoras de desigualdades, mas agir como força disjuntiva dessas mesmas narrativas. Dessa forma, a mimese e a arte abrem espaços estratégicos de fala e ação ou criam visibilidade para a diversidade cultural e ambiental, tornando-se uma ferramenta imagética, um pensamento anti-normas, desviante e nômade.

"Rovesciare i propri occhi" é um profundo questionamento sobre a nossa visão, sobre o lugar em que ela se dá como fenômeno e como uma possibilidade para o pensamento se efetuar. Esse trabalho é também a possibilidade da visão virar do avesso nossos próprios olhos, para assim enxergarmos a metafísica do ver e do conhecer. Revirar os próprios olhos é, literalmente, fazer a íris focar dentro do próprio crânio — essa caverna ou câmara escura que não podemos visualizar —, iniciando um movimento de translação cerebral, no qual a não-visão e os demais sentidos, emancipados, são entendidos em uma simbiose profunda com o pensamento. Revirar os olhos, por fim, é tocar o fundo opaco da visão e adentrar na massa cinza de nossa reflexão.

1.6 Estratégias de dessemelhança: o *ready-made*

Se a mimese é, sobretudo, uma operação de desinstalação, como nos fala Philippe Lacoue-Labarthe a partir de sua leitura de Martin Heidegger sobre Platão, então, uma das potências da mimese é o deslocamento conceitual que ela realiza pela aparência e a crise de identidade e do contexto, promovida entre o referencial desejoso e o referencial duplicado. Philippe Lacoue-Labarthe escreve:

[S]e conclui que a essência da mimese não é a imitação, mas produção ‘no sentido mais amplo’ – e que ela só se deixa circunscrever definitivamente, na *República* no livro X, isto é, a partir do momento em que ela é visada como produção, fabricação, como demiurga. Só a interpretação demiurga da mimese permite libertar a sua essência, que é a instalação ou mais exatamente a desinstalação (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.82).

Essa desinstalação à qual o filósofo se refere é a desinstalação de um sentido de verdade única, de um conceito pronto e instituído, de um cânone enraizado e afirmado pela verossimilhança enquanto o fim mesmo para a mimese. Se *[s]ó a interpretação demiurga da mimese permite libertar a sua essência*, cabe ao artista, identificado como o pintor de reflexos na república platônica, interpretar e atualizar o seu próprio fazer, revolucionando-o, virando-se do avesso. Constatamos então que Marcel Duchamp (1887-1965), no início do século XX, reconfigurou duplamente o campo da arte e o trabalho do artista com suas provocações estéticas geradoras de dessemelhança, de modo a inverter a lógica da mimética do espelho — não apenas do espelho-objeto, mas do espelho-cultural —, questionando-a e expondo-a ironicamente.

A mimese, como venho desenvolvendo nesta reflexão, superou seu rebaixamento ao isomorfismo, condenada por Platão, e, a partir da leitura de Aristóteles, ela incorpora o mundano como forma de complementá-lo, de melhorá-lo, sobretudo, na catarse da tragédia, em que a mimese passa ao estatuto de representação que produz algo além *phýsis* e que, ao final, possui uma lição moralizante (o que soma mais uma camada social e política, e também problemática, no exercício mimético). Rosalind Krauss (1941-) assim escreve sobre as estratégias dos *ready-mades* de Duchamp: *[o] porta-garrafas assinado, seu primeiro Ready-made, foi transplantado do mundo dos objetos ordinários para o domínio da arte, pelo simples fato de ter sido assinado pelo artista* (KRAUSS, 2001, p.88). Nitidamente há uma mimese inversa operando no trabalho, não mais direcionada a um mero objeto, mas sim ao campo de operações da arte como um sistema de signos e valores, que se afere por símbolos, posturas, posicionamentos e procedimentos — e, tão importante quanto, o gesto de eleição, a escolha que produz, no caso de Duchamp, a “beleza da indiferença” e o dessemelhante.

Nesse sentido, a obra “Fonte”, de 1912, vem testemunhar tamanha inquietação mimética, pois carrega a importância radical do Dadaísmo na vanguarda artística moderna, tornando-se iconográfica e, para além de todo fetichismo, no fundo, é a sua conceitualidade especulativa e estranha que sustenta a estratégia do *ready-*

made como tal. Sua aparência (des)funcional, a sua reprodutibilidade, a sua noção de coisa, de cópia, de objeto feito industrialmente, de referência modelada de modelos ordinários e banais — características tão necessárias ao estranhamento estético da coisa manufaturada — se presentificam no espaço artisticamente e conceitualmente transcendente. A dessemelhança é operada estrategicamente por esses trabalhos para denotar e atritar o contexto estético ao qual se inserem, estranhando-o. A noção de coisa (objeto) não é mais um ideal (mítico, religioso), foi mimetizada sem romantização pela reprodutibilidade técnica e, por fim, deslocada bruscamente e cruamente para uma realidade historicamente conceituada pela arte. Sua conceitualidade é a do ruído.

Pergunto-me se, depois de tanto tempo, a referência inicial dos objetos escolhidos por Duchamp só seria de fato radical pois, antes de adentrar o mundo da arte, o assombro que eles causam é por serem remetidos a um mundo ordinário e cotidiano. Tal interrogação/constatação serve de alavanca motriz para produzir o estranhamento dessemelhante que o ato estético, ácido e indiferente do artista nos causa. Os objetos banais seriam tão indiferentes assim aos olhos de Duchamp? Talvez nunca saberemos com certeza, mas o que não podemos deixar de pensar é que — sobretudo nos trabalhos que abrem e escancaram a arte como uma escolha mental e um sistema de signos e valores, portanto, um circuito conceitual — há uma mimese sistêmica desinstalando esses objetos de seu contexto original para ressignificar sua presença no contexto artístico atualizado, definindo-os a partir de um reposicionamento ontológico, como analisa Krauss:

Os *ready-mades*, tornam-se dessa forma, parte do projeto de Duchamp para fazer determinados tipos de movimentos estratégicos — movimentos que iriam levantar questões sobre a natureza exata da expressão ‘trabalho de arte’. Evidentemente, uma das respostas sugeridas pelos *ready-mades* é que o trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível considerar a criação artística, portanto, como assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões (KRAUSS, 2001, p.91).

A mimese do *ready-made* é uma mimese inversa, que vai, não em direção à imagem como produto do isomorfismo e do homomorfismo, mas em direção ao conceito e ao contexto que a imagem carrega como fruto de um (re)posicionamento estratégico e produtor de dessemelhança, como fruto de um deslocamento ousado e perspicaz, efetivador de um estranho e abrupto choque de realidades estéticas que se desinstalam mutuamente para produzir uma reflexologia deslocada e estilhaçada.

Arrancar o modelo da operação mimética não é acabar com a mimese, mas sim revelá-la em sua revelia. No caso de Duchamp, arrancar o modelo de acabamento histórico da arte como referência artística para os *ready-mades* possibilitou o questionamento irreversível da arte como uma questão constante, autorreferencial, tautológica, assim como absurda e necessária. As provocações de Duchamp, a partir de seus trabalhos, arranham a transparência da metafísica artística, expondo as estruturas, as marcas e as assinaturas fraturadas do pensamento estético vigente à época dele.

Falando novamente em transparência, Duchamp também inaugura o uso do vidro como um material criticamente dialético ao estatuto representativo das imagens no campo da arte, ressaltando-o como um suporte translúcido que questiona e expõe a relação de figura e fundo na tradição da pintura e da escultura. Ao adotar o vidro como suporte para suas imagens bidimensionais, o artista expõe a transparência ilusionista dos meios pictóricos em relação à tela como superfície do pensamento — como valor de espelho —, à visão do artista e à recepção do público. Em outras palavras, Duchamp expõe o aparato mimético do trabalho estético, transformando sua transparência dissimulada em transparência literal e delatária, portanto, difícil de ser abstraída quando se concretiza. Em seu trabalho “Planador contendo um moinho d’água em metais próximos”, assim como no “Grande vidro” e em outros trabalhos de natureza vítrea, a translucidez que Duchamp apresenta é uma armadilha epistemológica, que não só desvela o trabalho em seu próprio meio como também revela o sistema da arte em funcionamento por sua aporia. Rosalind Krauss nos detalha a obra minuciosamente em seu livro *Caminhos da escultura moderna*:

"Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins" [Planador contendo um moinho d’água em metais próximos], de 1913-1915, suspende um objeto ilusionista em um fundo literalmente transparente. O deslizador e o moinho d’água são apresentados em uma esmerada perspectiva aplicada em um painel de vidro. Este é montado, juntamente com outro painel colocado sobre a imagem, em uma estrutura metálica semicircular presa à parede por meio de dobradiças. O trabalho então gira perpendicularmente a esse plano de parede. Assim, a imagem do moinho d’água parece um objeto solto no espaço, preso entre duas peças de vidro, como uma borboleta ou outro espécime biológico, apresentado como um pedaço de vida que foi capturado, congelado e suspenso para o exame do observador. (KRAUSS, 2001, p.101).

A partir da descrição de Krauss, percebemos de forma ainda mais acentuada como o carácter translúcido do vidro expõe a condição projetiva do objeto, não só por permitir a mobilidade da peça como também por instalar e desinstalar o desenho perspéctico do moinho d'água e do planador no espaço expositivo real, a partir da vista e do olhar do público que participam dessa desinstalação. Ao movermos a peça de metal que prende o desenho entre as peças de vidro, movemos o desejo projetivo que torna a imagem parte de nosso pensamento e que se reflete na transparência do suporte da imagem, transformando-o em uma superfície mental e translúcida. A literalidade irônica do vidro mimetiza e expõe a transparência dissimulada dos meios na pintura e escultura tradicional e, paralelamente, expõe todo o desejo de uma possível transparência entre pensamento e mundo, entre forma e conteúdo, entre o procedimento e a técnica. Krauss também coloca à revelia a transparência simbólica:

O fundo de vidro de Glissière funciona como a antítese direta do fundo pictórico convencional, convencionalmente transparente, destruindo a 'suspensão da incredulidade', pois o observador pode examinar de fato o objeto de todos os ângulos e perceber verdadeiramente o espaço delgado e plano que ele ocupa (KRAUSS, 2001, p.102).

Complementa:

Estava, ademais, criando uma situação que se mostraria completamente opaca e resistente ao pressuposto clássico de que os objetos são feitos para serem naturalmente transparentes às operações do intelecto (KRAUSS, 2001, p.101).

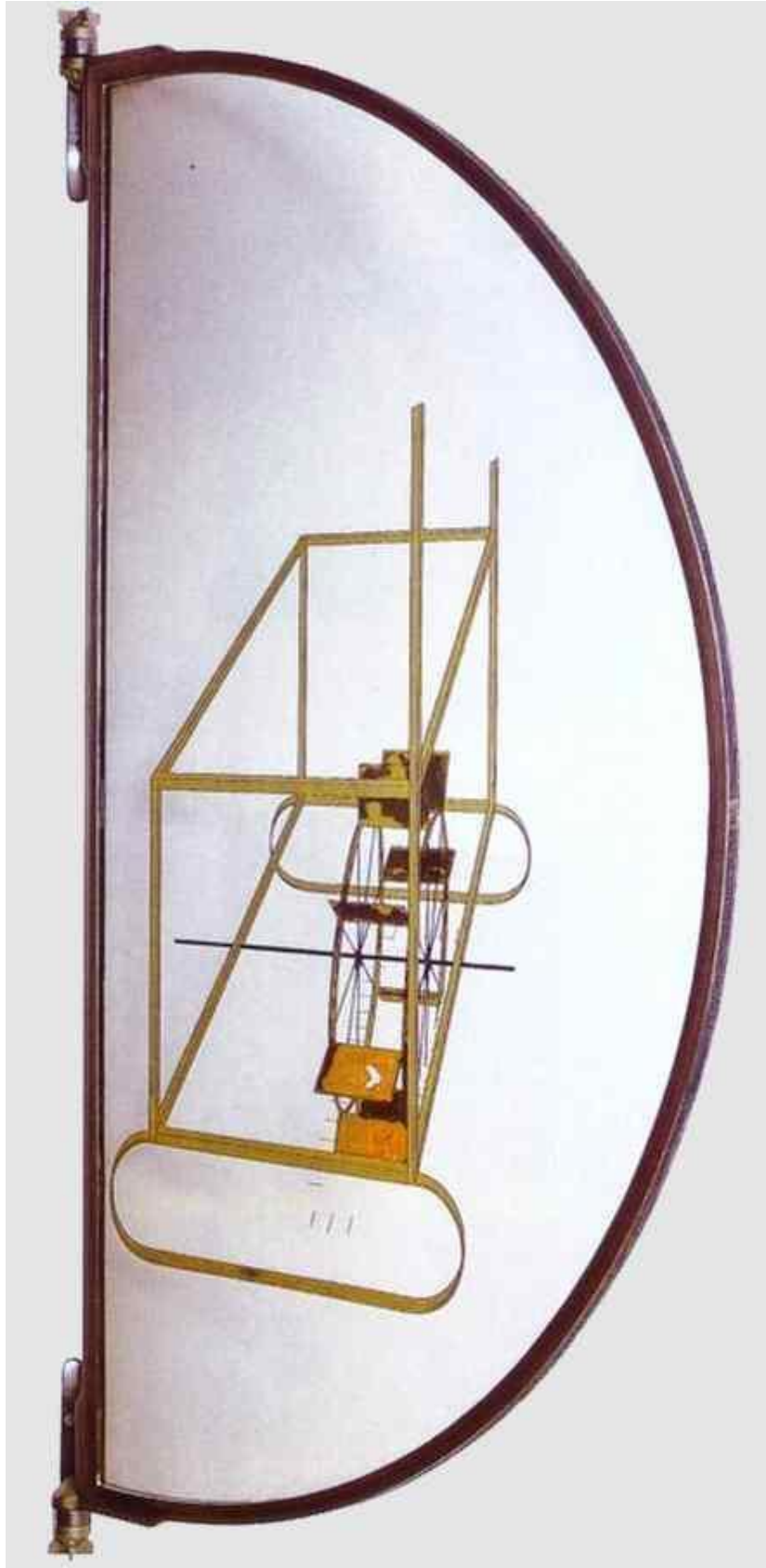
Há aí o paradoxo da mimese, que é onde ela se torna mais fecunda, mais problemática, mais absurda. Segundo a própria análise de Krauss, Duchamp usa o vidro para criar uma situação completamente opaca e resistente ao pressuposto clássico — que seria o pressuposto da narrativa temporal — com a possibilidade de localizar os elementos do trabalho e conduzi-los a uma linearidade lógica, histórica, transcendente e (re)presentada como a transparência entre o que vemos em nossa intelecção sensível e o que se apresenta como um reflexo (trans)lúcido a partir do trabalho do artista. No entanto, o artista rompe tal *modus operandi* e coloca a imagem em crise a partir dos deslocamentos entre o trabalho e sua compreensão, entre a obra e a expectativa não mais contemplativa e complacente com a sua recepção. E qual o efeito disso em relação à metafísica da obra de arte? E por que

não alastrar o questionamento em relação à metafísica do mundo, da vida, do sujeito etc.?

Rosalind Krauss propõe a interpretação inversa da transparência conceitual da obra duchampiana da seguinte maneira: *[o] efeito disso é semelhante ao da colocação arbitrária do ready-made no espaço de uma galeria: obriga o observador a concentrar sua atenção na estranheza do contexto estético per se* (KRAUSS, 1998, p.102). Ela é tão necessária para instalar, ou melhor, para desinstalar a crença na ideia da transparência como verdade, como naturalidade entre as percepções e os pensamentos e entre os pensamentos e as percepções, entre as percepções e as representações. O vidro, na obra duchampiana, elabora a mimese inversa da transparência dos sistemas conceituais metafísicos e nos mostra o quão frágeis e, ao mesmo tempo, resistentes eles são.

O vidro nas obras de Marcel Duchamp cumpre papéis sensíveis, diacríticos e simbólicos sobre as operações da arte e do pensamento, sobre o poder de deslocamento e de retenção e sobre o poder temporal e translúcido de se remeter à transparência que todo sistema simbólico tenta sustentar. Tenta-se colocá-la entre natureza e cultura, entre enunciado e questão, ou mesmo, denunciando a frágil e artificial metafísica que sustenta esses modelos de pensamento, que maquinam nossa própria humanidade, representando-a constantemente.

Figura 9 — "Planador contendo um moinho d'água em metais próximos"



Marcel Duchamp, 1913-15. Fonte: WIKIART.

O caráter funcional do moinho d'água é capturar e transformar energia a partir do próprio fluxo de uma correnteza, aproveitando-se de uma causa natural para produzir um trabalho, uma ação. Dito de outro modo, apropriar-se de um advento da natureza — a *phýsis* — e mimetizá-la em uma nova forma-função. A 'desinstalação' de uma forma para outra, ou melhor, de um fluxo para outro, é uma transformação mimética em sua origem. O movimento que se dá entre o visível e o pensável e que agencia a discernibilidade, a *ratio*, na técnica e no engenho, torna essa operação tanto funcional como plástica, tão poiética quanto poética.

É curioso pensarmos que Duchamp, artilheiro como era, não colocaria ingenuamente um moinho d'água sobre um suporte de vidro. Uma relação semântica homóloga ao espelho é tecida pelo vidro - ambas do latim *speculum* -, ou seja, o valor material e o suporte projetivo dos reflexos é assumido pelo artista como material crítico a esse sistema de transparências. Se retornarmos às origens do espelho, veremos que a água foi um dos primeiros fenômenos naturais a reproduzir os reflexos; logo, o vidro, a água e o espelho possuem uma relação parental, conjugam-se, tornam-se figuras do pensamento e da fala sobre o pensamento visual. A condição mínima para a água espelhar uma imagem é a de que sua superfície seja a mais calma possível. Quando Duchamp instala um moinho d'água em seu pequeno vidro, instala a torrente que nunca deixará esse vidro, essa superfície, essa transparência, esse espaço mental translúcido e materializado como conceito projetivo em plena calma. A máquina de Duchamp instala o intempestivo.

Na ação projetiva desse trabalho, a imagem não reflete a luz de uma racionalidade transparente à narrativa, ela reflete o pensamento que se adere à sua superfície e retira dele, ou fabrica a partir dele, uma reflexologia frustrada entre a imagem e a imaginação, entre o desejo de projetar e sua própria alucinação projetiva em uma perspectiva translúcida, do mental para o real instituído. Os vidros de Marcel Duchamp expõem a acusação mais verdadeira sobre nós, artistas, pensadores, humanos: somos animais metafísicos, como enuncia Arthur Schopenhauer¹². O mundo é uma construção tão estética quanto o pensamento, sua translucidez se confunde com a lucidez que temos desse sistema. Platão já nos avisava que a mimese pode levar à demência. Uma das propriedades do vidro como suporte para um trabalho de arte, logicamente, é a sua fragilidade, a qual é a

¹² *O Mundo como Vontade e Representação*, 1819.

denúncia da fragilidade de nossos sistemas representativos do pensamento, é a denúncia da fragilidade do espelho enquanto máquina de ilusões perfeitas, suporte caleidoscópico do desejo e de toda essa invenção que criamos com nossa própria humanidade.

Apesar disso, o vidro com moinho d'água duchampiano está mais para uma lente. As lentes se configuram como objetos ópticos, feitos de vidro ou material translúcido, que permitem e reconfiguram a refração da luz, redistribuindo-a, ampliando nossas capacidades de ver, de ver-além, de ver mais e ver melhor(?). São objetos do cálculo, da teoria e da experimentação óptica; são prospecções e complicações do olho no visível, capazes de distorcer para corrigir ou de se fazer alcançar intencionalmente a proximidade da molécula e do vírus, de romper a distância dos planetas e das galáxias. Mas tudo não seria efeito de uma complexificação da transparência material e ficcional que as lentes operam pelo pensamento, e o pensamento pela teoria? Não seriam as lentes fruto do próprio pensamento que se apropria dos olhos para se ampliar? A identificação com a transparência conceitual é inegável.

O moinho d'água e o espelho são figuras de aproximação impossível ou imagens opostas que, na mimese do artista demiurgo, se fundem. O moinho reinstala o rio heraclitiano no espelho-speculum-vidro platônico. O constante devir de tudo precisa, para fazer mover as pás do moinho, arrebenatar a estaticidade do rio vitrificado; assim como, para moer o espelho e estilhaçar a sua inteireza ilusória e o seu reflexo, precisamos reconfigurar sua potência mimética como uma desinstalação sensível dos sentidos estáticos e dos regimes de representações cristalizadas. O moinho de Duchamp nunca deixará Narciso se espelhar nitidamente, no entanto, não tirará do fluxo de água que o alimenta o poder torrencial da água-espelho de mimetizar, assim como um espelho-quebrado nunca deixará de mostrar e refletir algo em seus cacos cortantes que flutuam sobre o abismo.

1.7 Anti-modelos biológicos

A orquídea-vespa, a boquilha e a *Lithops*

Para os antigos havia apenas a arte suprema, *ars vivendi* (o saber como viver), e todos os artifícios, artimanhas e artefatos estavam a serviço de tal arte.

Vilém Flusser

O deserto copia a si mesmo? Há uma matriz-deserto? Há um devir deserto que mimetiza-se e camufla-se constantemente? *Natura naturans* trocando de lugar com a *natura naturata*? Todos os desertos são iguais? O diabo está nos detalhes e o óbvio nos escapa como uma possibilidade perdida de descobrir o maravilhoso por detrás das camadas de embrutecimento do dia a dia, entre nossas metamorfoses constantes e as metamorfoses de tudo ao redor. Se a mimese na arte foi conduzida a partir de definições teóricas para a elaboração de um produto/imagem definida; a mimese na natureza é pensada como um dispositivo vivo de ação, como um mecanismo de semelhança entre organismos ou como uma produção e reprodução de fenômenos comunicativos, é uma estratégia adaptativa muito praticada pelo reino vegetal, em complexibilidade superável aos fenômenos miméticos do reino animal. A mimese dos organismos é uma técnica-biológica de superação das adversidades. O botânico Stefano Mancuso (1965-), em seu livro *Revolução das plantas*, coloca sua perspectiva sobre as estratégias de adaptação vegetal:

Para evitar os problemas relacionados à predação, as plantas evoluíram em uma direção única e insólita, desenvolvendo soluções tão distintas das dos animais que são, para nós, o próprio exemplo da diversidade (MANCUSO, 2019, p.11).

O apontamento de Mancuso não deixa de desenhar um certo protótipo conceitual da evolução vegetal que, ao mesmo tempo, é uma observação aberta e genérica, mas também *o próprio exemplo da diversidade* (p.11) — como ele mesmo fala —; ou seja, um modelo conceitual que fornece uma estrutura abstrata para pensarmos as possibilidades do desenvolvimento vegetal. Submetendo a ideia a uma analogia crítica de figuras discursivas — ou seja, uma mimetologia —, podemos contrastá-lo com a ideia da "Planta-Primordial" — a

Urpflanze —, que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) elaborou no século XIX, após estudos de botânica realizados durante sua viagem à Itália. Goethe, em uma carta para seu amigo, o filósofo Johann Gottfried Herder (1744-1803), assim escreve:

A planta primordial será a criatura mais esdrúxula do mundo; a própria natureza sentirá inveja dela. Com esse modelo e com a chave correspondente, será possível [obter] uma infinidade de plantas, todas elas de acordo com o modelo; quer dizer, mesmo que não existam, poderiam existir; não são sombras ou ilusões pictóricas ou poéticas, mas possuem verdade e necessidade intrínsecas. A mesma lei pode ser aplicada a todo o resto dos seres vivos (STEINER, 1980, p. 29).

É visível na descrição de Goethe a busca por uma matriz comum para os fenômenos do reino vegetal, alegorizando seu potencial formador. Paralelamente, a observação de Mancuso nos instala um ponto em comum para compreendermos as 'soluções' do universo vegetal, um “exemplo de diversidade” (MANCUSO, 2019, p.11) que aponta para uma capacidade matricial do mundo vegetal — uma multiplicidade formadora e replicadora da vida a partir de um potencial mimético. Como Mancuso nos fala:

Existem muitas formas de mimetismo na natureza. O que normalmente entendemos por fenômenos miméticos, no discurso comum, são essencialmente dois: o fanérico (do grego Phanerós, manifesto), no qual um organismo imita outro em comportamento, formas ou cores; e o críptico (ou enigmático, do grego Kryptós, escondido), em que um organismo se oculta, imitando o ambiente que o rodeia. No entanto, o termo ‘mimetismo’ significa um fenômeno muito mais amplo que pode ter aspectos muito diferentes (2019, p.41).

A amplitude do fenômeno e os diferenciais que o termo ‘mimetismo’ pode ter expandem sua descrição biológica à uma (re)conceituação teleológica do próprio fenômeno mimético vegetal e animal. Além disso, aponta para um possível deslimite do mesmo ou para uma insuficiência terminológica frente às novas descobertas, abrindo o mimetismo biológico a possibilidades inauditas e ainda inéditas. A expansão epistemológica do conceito não deixa de ser imaginária ou, pelo menos, não deixa de requisitar a imaginação para interpretar as formas vivas com seus comportamentos em rede, em suas formações sistêmicas, nas teias e nos encadeamentos tróficos, nas formas de controle populacional, nas pirâmides de massa e energia, nos fluxos e nos refluxos dos nichos, habitats etc. Quando retomamos as descrições da Planta-Primordial de Goethe, percebemos

uma configuração quimérica em correspondência de amplitude com as acepções de mimese colocadas por Mancuso. Fica atestado que ela representa a multiplicidade estranha da natureza representada e o descontrole mimético de seus modelos de representação. Segundo o mitólogo Thomas Bulfinch:

A quimera era um monstro horripilante, que expelia fogo pela boca e pelas narinas. A parte anterior de seu corpo era uma combinação de leão e cabra e a parte posterior, a de um dragão. Causava grandes estragos na Lícia, de sorte que o rei do país, lobates, procurava um herói para destruí-la (2006, p. 129).

A quimera é um exemplo da diversidade, é uma aberração, um monstro, mas também uma adaptação fabulosa, uma possibilidade de existência que vai além de uma natureza racional em sua concepção estereotipada e classificatória. Ela é um conjunto estranho que agrega o contraditório em uma combinação de diferenças múltiplas. Seu paradoxo coloca em crise os modelos epistemológicos de um racionalismo biológico vigente, ao mesmo tempo em que convida a metodologia científica a se (re)imaginar. E como não pensar a Planta-Primordial enquanto uma quimera? E as quimeras enquanto modelos de diversidade? Seriam um rizoma estranho e necessário, como uma multiplicidade em sua constituição e em suas operações de estranhamento e de entranhamento — de complexificação das entranhas do corpo —, da cooperação heterogênea dos órgãos; dos implantes e das relações de mutualismo onde espécies convivem uma ajudando a outra ou, mesmo, em uma relação de parasitismo, de predação, de autofagia, de canibalismo, de mutação etc.

Não seriam a quimera (na imaginação) e as mutações e as adaptações (na biologia) a manifestação das multiplicidades da qual nos falam Deleuze e Guattari? No terceiro princípio do rizoma, o princípio de multiplicidade, explicam:

[É] somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uso como sujeito ou objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudo-multiplicidades arborescentes. [...] Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis da combinação crescem então com a multiplicidade) (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.15).

A multiplicidade como característica rizomática coloca a natureza em movimento, assim como os seus fenômenos miméticos, impedindo cristalizações

no próprio entendimento da vida. O mesmo vale para a arte em sua variabilidade constitutiva, sobretudo na contemporaneidade, em que não há mais um acabamento histórico e estilístico direcionado para elaboração das obras de arte. Nessa compreensão ampla do fenômeno vivo, Mancuso define a ideia de organismo tão cara à biologia: *[u]m organismo é um sistema aberto, no qual a informação flui para o ambiente e vice-versa. Em síntese cada ser troca com o mundo que o rodeia os elementos que lhe permitem sobreviver* (2017, p.41).

Seria contraditório tentarmos limitar os fenômenos adaptativos dos seres vivos, sobretudo nos contentando com a cristalização da noção de mimese na biologia, ou mesmo, na arte e na cultura. Ela foi conceituada cientificamente pela primeira vez no século XIX, pelo naturalista inglês Henry Walter Bates (1825-1892), ao observar, no vale do Amazonas, populações de lepidópteros. O verbete sobre mimetismo¹³ na enciclopédia britânica *El Mirador* relata a descoberta de Bates:

Bates, cujos trabalhos a esse respeito foram publicados em 1862, notou que, misturados a grupos de borboletas da família dos heliconídeos, viviam sempre alguns exemplares de borboletas da família dos pierídeos. Os exemplares de pierídeos que habitavam entre os heliconídeos eram, estranhamente, mais semelhantes a estes do que as borboletas de seu próprio grupo taxonômico. Bates observou também que os heliconídeos eram bastante comuns, com cores vivas e berrantes, e possuíam locomoção bastante lenta; deveriam, portanto, constituir presa fácil para aves predadoras, que, no entanto, muito raramente as atacavam. Bates aventou, acertadamente, a hipótese de que as aves tinham repugnância a algumas secreções do inseto. Ficou patente, então, que a semelhança de um organismo a outro que possui alguma característica repulsiva é um sinal de valor adaptativo muito grande. Pouco depois desses trabalhos, foram observadas borboletas da Malásia e populações de lepidópteros africanos, que vieram a corroborar amplamente as observações do naturalista inglês (MIRADOR – Enciclopédia Britânica, 1979, v. 14, p. 7673-7674).

Ao analisarmos os pressupostos do mimetismo batesiano, percebemos que ele depende de condições variáveis para que a falsa semelhança se efetive como um sinal de alerta verdadeiro e garanta a vantagem para a sobrevivência do mímico. Uma dessas condições é a maior frequência do modelo, para que se assegure a eficácia do sinal mimético do mímico. Ou seja, é a partir da repetição e da contiguidade de um determinado padrão visual, aliado às experiências desagradáveis por parte do predador, que essa repetição de padrões

¹³1979, n. 14, p. 7673.

apropriados do modelo opera uma diferença em vantagem para o mimetizador. Essa vantagem é produzida por um deslocamento – ou melhor: por uma desinstalação e reinstalação precisa de uma identidade nociva, ligada a uma associação de perda de potência, desprazer ou mal-estar.

Há também outra conceituação biológica do mimetismo, feita em 1879 pelo naturalista alemão radicado no Brasil, Fritz Müller (1822-1897), que propõe que um determinado grupo de animais se encontra mais protegido depois que o predador aprende a selecionar o padrão de suas presas. Um exemplo é a lagarta *Euchelia jacobaea*, conhecida pelas aves por sua padronização de faixas amarelas e pretas de um colorido berrante e, também, por sua secreção nauseante, excretada de sua pele. De modo análogo, as espécies de vespas que possuem padrão visual semelhante, com faixas pretas e amarelas, e gosto nauseabundo em seus órgãos digestivos, também são evitadas pelas aves. É a partir de um condicionamento do predador que um grupo coletivo e diversificado de animais se tornam protegidos, pois se assemelham uns aos outros em algumas características, reforçando o teor da mensagem visual que carregam e de seus possíveis efeitos colaterais.

De certo modo, a lógica dos dois modelos de interpretação das operações de natureza mimética podem ser apresentados da seguinte forma:

No mimetismo batesiano, em suma, uma espécie desprotegida assume o aspecto de outra, abundante e bem protegida, de modo que o mímico é um parasita da reputação do modelo. No mimetismo mülleriano, algumas espécies abundantes e bem protegidas apresentam características de advertência em comum. Isso as beneficia, pois simplifica a lição a ser aprendida pelo predador (MIRADOR – Enciclopédia Britânica, 1979, v. 14, p. 7673-7674).

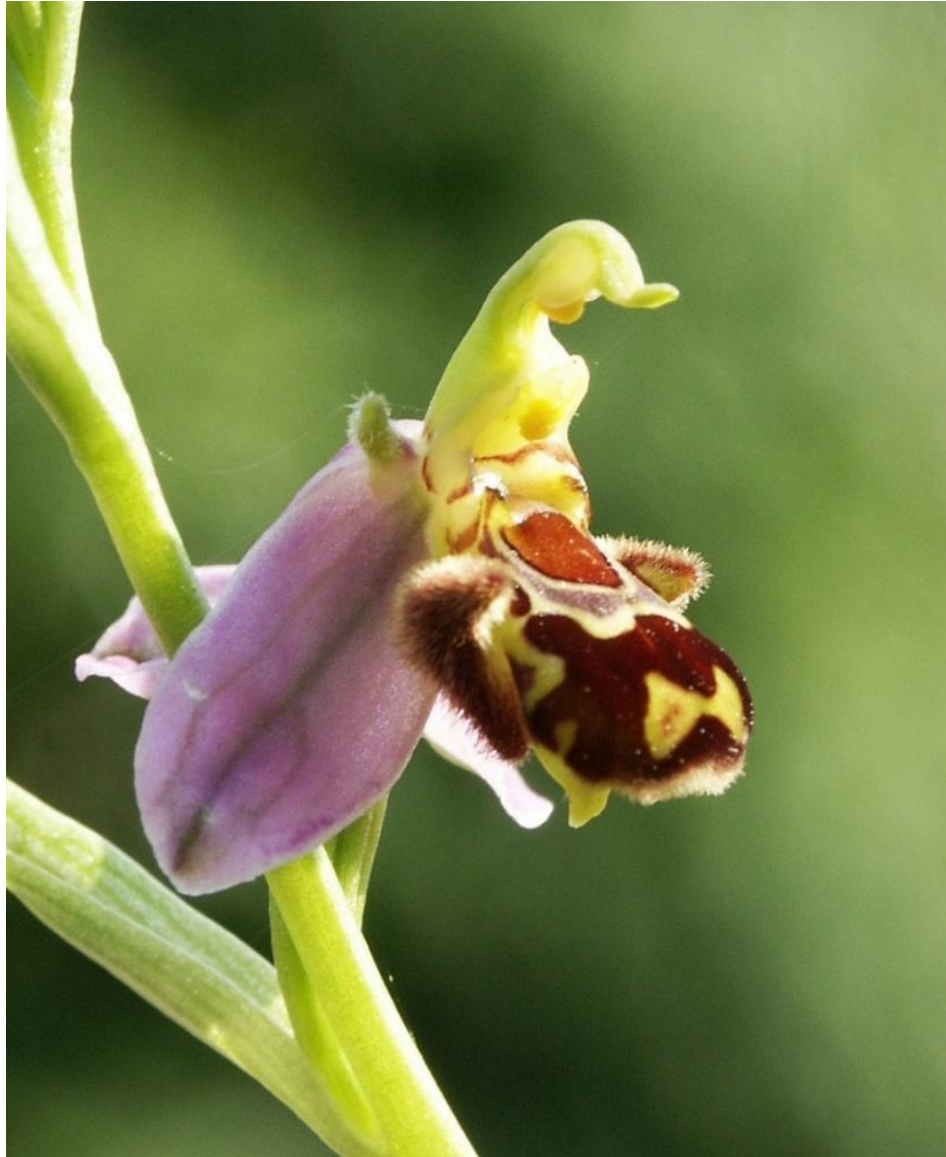
Percebemos, a partir da justaposição contraditória desses modelos de interpretação da natureza mimética biológica, um campo amplo de questionamento desses fenômenos que, até o momento, foi possível à ciência observar e estudar em partes. Quantas outras formas de relações vivas, em que o mimetismo está imbricado, estão ainda por se revelar? O mimetismo, ligado à sobrevivência das espécies, não deixa de implicar um papel estético ambiental às suas existências: um jogo de vida e morte se estabelece entre o ver e não ver. Nas diferentes visões da biologia sobre os fenômenos miméticos, os lamarckistas o consideram a partir da necessidade de defesa dos organismos; para os mecanicistas, o mimetismo é determinado por fatores físico-químicos; outras correntes consideram esse

fenômeno uma simples influência reflexa do meio sobre o ser vivo; por fim, e não menos controversa, a perspectiva darwinista de que a seleção natural foi um processo que salvou as formas miméticas da destruição, pois teriam passado despercebidas por seus predadores.

Entre todas essas acepções, e em suas possíveis críticas, o que realmente nos interessa é que o próprio fenômeno mimético não tem apenas um único viés descritivo na terminologia biológica. Retomando a perspectiva darwinista, há um pouco de mitologia, um pouco de sobrenatural e a presença de um imaginário biológico evolucionista que confabula-se em si mesmo. Se realmente o processo de seleção natural, como descrito por Charles Darwin, propõe o aperfeiçoamento constante do organismo a partir das condições e pressões do meio, o mimetismo se torna o princípio de uma inteligência viva ou, ao menos, deixa em aberto a possibilidade do próprio mimetismo ser o efeito do impacto vivo das imagens nos organismos — além de suas possíveis reações e ganhos de complexidade a partir das relações com o meio e com os outros seres vivos. Há uma vida-mimética ou o mimetismo é uma reação da vida?

A questão pungente nesta reflexão, que parte da inquietação da mimese nas artes visuais, é pensar se a biologia consegue fornecer modelos para se compreender a mimese em um arco de pensamento ampliado e diferente daquele que foi teorizado pelo aristotelismo, pelo platonismo e por demais sistemas estéticos e filosóficos que se debruçam sobre esse fenômeno. Seguindo esse viés, apresento três estudos de caso da mimese biológica a partir de três espécies de plantas que, da biologia à filosofia, tornam-se paradigmas especulativos por suas estratégias de imitação.

1.7.1 Caso I – A orquídea-vespa

Figura 10 — *Ophrys apifera*

Fonte: BERNDH, 2004.

Um caso curioso de mimetismo adaptativo é observado nas orquídeas do gênero *Ophrys*, localizadas no continente Europeu, nativas da península ibérica e regiões do mediterrâneo e que também se distribuem em localidades do Mar Negro. Sendo plantas herbáceas, possuem uma parte subterrânea, formada de rizomas e pseudo-tubérculos, capaz de se renovar por vários anos — diferentes das orquídeas tropicais que são epífitas e vivem sobre outras plantas, se alimentando e se renovando da matéria orgânica disponível no ambiente. As folhas das orquídeas *Ophrys* são geralmente largas, com nervuras paralelas e disposição basal. O que mais chama nossa atenção, sem dúvida, são as flores, formadas, em sua maioria, por cálice e corola, composta de três sépalas e três

pétalas. Das três pétalas, uma em especial, chamada labelo, se diferencia em tamanho, cor e textura — sendo esse conjunto de elementos, a engenhosa artimanha de fertilização que essas orquídeas criaram para sobreviver e trocar genes.

Muitas orquídeas do gênero *Ophrys*, mesmo sendo hermafroditas ou bissexuais, ainda desenvolvem suas flores para a polinização entomófila (feita pelos insetos). Para isso, os fenômenos miméticos se tornam o meio de agenciamento desse processo estranho, que simula uma cópula absurda. Tal evento de miraculosa sedução se dá a partir de uma deformação visual provocada pela orquídea em seu labelo, assumindo em si a morfologia que imita os padrões visuais de alguns insetos específicos para cada variação desse gênero de orquídea. No entanto, o jogo sedutor vai além da manipulação da imagem e da morfologia da flor, chegando à (re)produção de feromônios semelhantes aos das fêmeas desses insetos alvo, completando assim a sua artimanha e se beneficiando, pelo jogo de imitação, da chamada pseudo-cópula — ato de amor impossível entre espécies completamente diferentes, que supera suas constituições e papéis ambientais em uma união mimética de função disseminativa. Deleuze e Guattari assim escrevem sobre o fenômeno: *[h]á um bloco de devir que toma a vespa e a orquídea, mas do qual nenhuma vespa-orquídea pode descender.* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). A fecundação cruzada desses dois seres vivos seria impossível, dada a diferença genética e de reinos, no entanto, a fecundação de outras congêneres vegetais serão garantidas pela repetição desse ritual mimético executado pelas *Ophrys*.

Em uma descrição mais detalhada de seu processo de fecundação, o estudioso Alfredo A. Mendes Franco assim o descreve em seu guia de orquídeas silvestres de Portugal:

Entre todas as estratégias que as Orquídeas idealizaram para atrair os insectos, a natureza criou, no Género *Ophrys*, um dos sistemas mais engenhosos e extraordinários de fecundação. Com os labelos, imitam a forma, as cores, os desenhos, as pilosidades e o aspecto das fêmeas das distintas espécies de vespas, abelhas ou besouros, produzindo, inclusivamente, feromonas sexuais dessas determinadas fêmeas de insectos (aromas de atracção sexual específicos de cada espécie). Atraídos por tão irresistíveis encantos, os machos vêm pousar-se no labelo e, nas suas tentativas de pseudocópula, tocarão nos corpúsculos pegajosos (polinídias), que lhe ficarão colados ao corpo. Estes serão transportados para a superfície estigmática da flor seguinte que visita, que enganará, novamente, o “pretendente”, conseguindo, assim, a sua fertilização. Este assombroso e exclusivo sistema no reino vegetal, não tem outra finalidade senão a de atrair os machos desses insectos, que a confundem com a fêmea da mesma espécie. Noutras Orquídeas, os insectos serão atraídos pelo néctar que está armazenado no “esporão” (FRANCO, 2019, p. 9-10).

Percebemos pela riqueza de detalhes que esse gênero se transmutou ao longo do tempo, intencionalmente, para compensar a falta de meios de executar a fecundação cruzada e, assim, conseguir trocar genes com outros indivíduos de sua população. Mas além da função biológica, que conseguimos buscar explicações a partir da necessidade da fecundação, a maneira como a orquídea se modelou e a maneira como ela soube localizar e distribuir as cores e texturas ainda ficam em suspenso. Deleuze e Guattari também aludem ao processo mimético de sedução da *Ophrys apifera*:

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque da vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transpondo o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poderia-se dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento, etc). Mas isso é somente verdade no nível dos estratos — paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita a organização animal sobre o outro (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16).

Notamos que a operação rizomática entre a flor e a vespa é exposta a partir de seu agenciamento sensível, a méthexis da mimese, que traça um movimento diagonal entre uma necessidade biológica e uma armadilha do desejo. Deleuze e Guattari produzem um ponto de transcategorialidade para a mimese quando posicionam a sua operação entre a biologia, a filosofia e a estética, ao propor um *paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita a organização animal sobre o outro*. Há aqui um movimento de desinstalação ontológica duplicado, no qual a imitação não é um fim, mas um meio por onde as organizações se permutam, se completam e se tornam novos órgãos,

outras extensões de uma continuidade quimérica da vida. Deleuze e Guattari continuam:

Na linha do bloco de devir que une a vespa e a orquídea produz-se como que uma desterritorialização, da vespa enquanto ela se torna uma peça liberada do aparelho reprodutor da orquídea, mas também da orquídea enquanto ela se torna objeto de um orgasmo da própria vespa liberada de sua reprodução.” (1997, p. 80)

Essa desterritorialização e reterritorialização, da vespa na orquídea e da orquídea na vespa, torna essa união quimérica; e mais do que apenas imaginária. Tal exemplo de multiplicidade mistura seres de ordens e genealogias distintas, senão, impossíveis de se enlaçarem, caso não fosse pelo poder visual da imagem e do olfato, portanto, a *aisthesis*¹⁴. Sendo assim, é no terreno estético que as organizações se permutam — e essa junção quimérica atua na realidade ambiental —, fazendo desse encontro absurdo a possibilidade de uma fecundação cruzada ampla que, de pseudo-cópula em pseudo-cópula, gerará uma nova prole de orquídeas. Mancuso explana as relações transversais: *[a] interação com outros organismos em certos momentos do ciclo da vida é, portanto, uma necessidade inexorável, que se manifesta por meio de emissão ou recepção de mensagens.* (MANCUSO, 2019, p. 42). Nesse sentido, não deixamos de levar o fenômeno mimético para o terreno da comunicação, levantando uma questão que vai além das constituições corporais e morfológicas e que se coloca na função de pensar a mimese como mediação porosa entre os organismos e o ambiente — ou construindo o próprio ambiente de interações. Pensar uma mimese ambiental como mediadora de relações interespecíficas e heterogêneas nos possibilitaria dissolver os contornos taxonômicos dos seres vivos, alastrando suas margens, transbordando a vida interior para além de suas destinações circunscritas por uma fisiopatologia fixada. Desse modo:

A linha, ou o bloco, não liga a vespa e a orquídea, como tampouco as conjuga ou as mistura: ela passa entre as duas, levando-as para uma vizinhança comum, onde desaparece a discernibilidade dos pontos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.80).

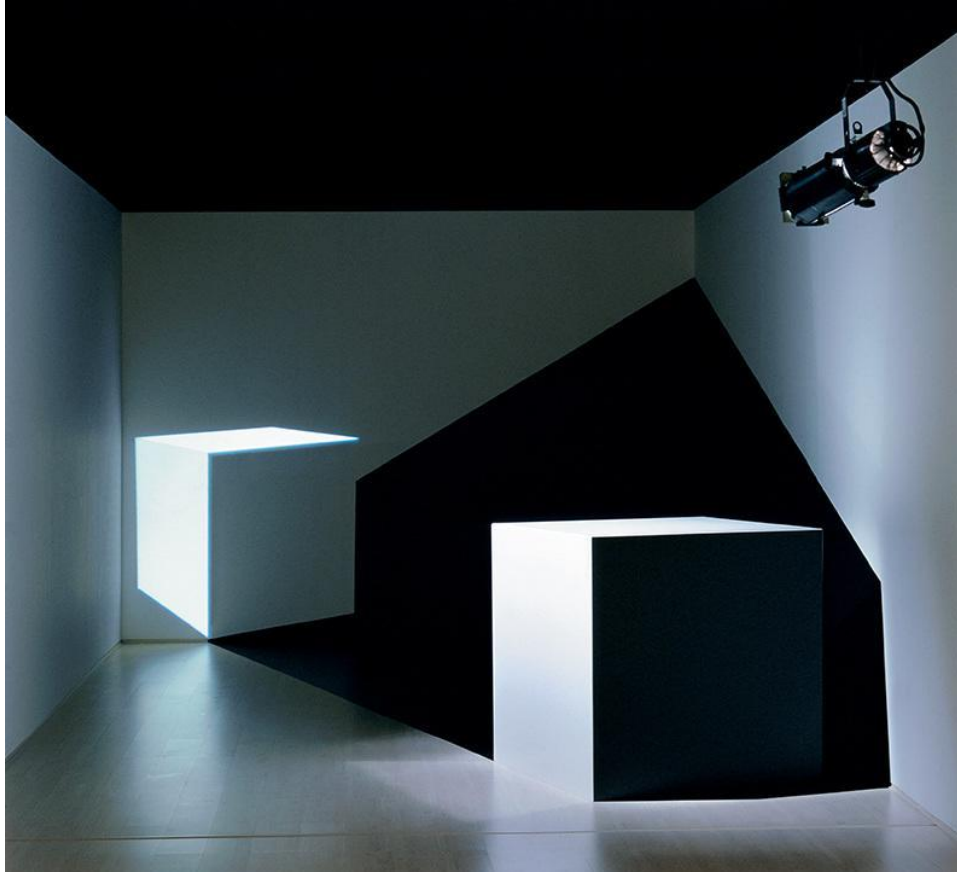
A possibilidade de uma vizinhança comum é experimentada visualmente no trabalho “Double” (2003), da artista Regina Silveira (1939-), em que uma situação

¹⁴ Palavra grega que dá origem ao termo “estética” e significa capacidade de sentir e compreender o mundo pelos sentidos, no exercício das sensações.

instalativa conjuga a duplicidade de dois cubos geométricos no espaço expositivo. Um deles é matérico, o outro, uma projeção sobre a parede, ambas as formas são tensionadas em sua montagem anamórfica a produzirem uma continuidade e uma reciprocidade ilusória, como uma pseudo-cópula. A mimemotécnica da artista captura nossa imaginação no próprio exercício das similitudes, mas é sobretudo a diferença dos meios e da materialidade que torna a ilusão de continuidade, de reciprocidade, uma armadilha tentadora para o olhar.

No trabalho de Silveira, as questões da geometria, da perspectiva e da deformação da visualidade são expostas a partir da produção de uma forma duplicada. O espelhamento que existe na semelhança ilusória entre os cubos da instalação reconfigura sua duplicidade em conceitualidade, promovendo um jogo de identificações falhas — pois os cubos não idênticos se tornam iguais pela abstração anamórfica — para produzir a diferença de seu afastamento ao dobrar pela mimemotécnica a visibilidade em especularidade imaginativa.

Figura 11 — "Double"



Regina Silveira, 2003. Projeção de globo dicróico, madeira pintada e recorte em vinil adesivo. Exposição "Claraluz", Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasil. Fonte: site da artista.

A orquídea-vespa, mais antiga que a humanidade e a teoria da arte, talvez tenha uma lição a nos ensinar sobre mimese. Para além da produção de semelhanças, é o deslocamento do ponto de vista — assim como do ponto de vida — que altera todo o significado do contexto ambiental. E se o ambiente se transforma, devemos então aguardar uma profunda transformação nas operações miméticas, pois estas sempre estão a serviço do desejo e da vida.

1.7.2 Caso II – A boquilha

Figura 12 — *Boquila trifoliata*



Fonte: INAO, 2010.

Se há uma quimera do mimetismo vegetal, essa quimera é a *Boquila trifoliata*. Uma espécie de trepadeira com frutos comestíveis, endêmica das florestas temperadas do Chile e da Argentina, um gênero monotípico de plantas com flores na família *Lardizabalaceae*, sendo já conhecida e descrita na biologia. No entanto, em 2013, o botânico Ernesto Gianoli fez uma descoberta surpreendente sobre essa planta, Stefano Mancuso nos descreve o acontecido:

[D]urante um passeio tranquilo por uma floresta do sul do Chile, o botânico Ernesto Gianoli encontrou pela enésima vez em sua carreira a Boquilla trifoliata. Nada de estranho, a planta já era bem conhecida e descrita, mas dessa vez algo chamou sua atenção (...) olhando mais de perto para um arbusto comum naquela região do Chile, Ernesto percebe que as folhas à sua frente são ligeiramente diferentes daquelas que ele esperava encontrar. Aproximando-se, observa que elas não pertencem à planta em questão, mas a uma trepadeira que cresce em torno dela (...), mas as folhas, em vez de serem como aquelas de que ele se lembrava, são surpreendentes semelhantes às do arbusto em que subiam (2019, p.43).

Por meio do relato, percebemos como o poder mimético trabalha na manipulação de padrões vivos e visuais e, mais do que isso, na apropriação e no deslocamento desses padrões. Há também a delação de uma cegueira ou um atraso da metodologia biológica a partir de descrições e classificações sempre defasadas em relação ao próprio ser vivo, ou frequentemente incompletas. Um sintoma homólogo às defasagens dos sistemas de representação nas artes. Mas, ao longo da narrativa sobre o achado de Ernesto Gianoli, o fenômeno mimético que envolve a boquilha só se complica e causa assombro. Curioso com o achado, o botânico chileno começa a procurar outras plantas da mesma espécie com as mesmas características do que acabara de testemunhar, o que ele descobre o deixa sem palavras: em cada ‘hospedeiro’ ao qual a *Boquilla trifoliata* cresce, ela imita suas folhas com grande habilidade. Tal fato, até onde se sabe, não havia registro semelhante no reino vegetal. Mas o poder quimérico da boquilha não para por aí:

A boquilha não é só capaz de imitar as muitas espécies nas quais ela trepa. Ela faz muito mais. Crescendo próxima de duas ou até três plantas diferentes, uma única planta é capaz de modificar suas folhas de modo a se confundir, a cada vez, com aquela mais próxima. Em outras palavras, a mesma boquilha pode alterar a forma, o tamanho e a cor das folhas várias vezes, dependendo de qual espécie está mais próxima (MANCUSO, 2019, p.44.)

Como não se assombrar com tamanha façanha vegetal? Como compreender essa capacidade mimética e quimérica? Como explicar essa mutabilidade morfológica polivalente? Como se convencer de que nossas noções de mimese dão conta de uma totalidade de fenômenos que a todo momento colocam essas conceituações em crise? A capacidade metamórfica da boquilha reconfigura a nossa capacidade de entendimento dos fenômenos miméticos, alastrando-os para uma multiplicidade operativa sem volta — tanto da vida, como da cultura. Descobertas

como essa colocam em jogo a própria ideia de visão retiniana, de um saber exclusivamente óptico e ocular para a mimese.

Podemos estabelecer um parentesco entre a estratégia mimética da boquilha e as obras que compõem a série “Inserções em circuitos ideológicos” (1970), de Cildo Meireles, na qual o artista insere mensagens críticas e camufladas em diferenciados suportes, cooptando suas formas visuais e sua circulação sistêmica a favor da disseminação de ações disruptivas. Ou, no trabalho “Hotel”, realizado em 2002, pela artista Carmela Gross (1946-) para a 25ª Bienal de Arte de São Paulo, em que um letreiro luminoso de três por quinze metros, na cor vermelha, escreve a palavra que dá título à obra diante de nossos olhos. Na ocasião, ocupou a fachada do prédio da Bienal, inserindo no âmbito urbano uma designação outra para seu local de instalação. Ao gerar a ambiguidade fortuita para a função do pavilhão expositivo, que era lido por aqueles que não sabiam se tratar de uma obra de arte como um estabelecimento de hospedagem, a artista produz um deslocamento onto-tipológico e onto-topológico entre imagem e significado, entre forma e função, entre palavra e visualidade. Assim como, uma crítica às obras de arte que compunham a mostra, estando estas 'hospedadas' no pavilhão expositivo. Ambos trabalhos de Cildo e Carmela agenciam uma mimese desviante, que se vale de seu suporte hospedeiro para colocá-lo em curto-circuito e desconcertar o olhar.

Figura 13 — "Hotel"



Carmela Gross, 2002. Hotel, lâmpadas fluorescentes, estrutura metálica, 3 x 15 m. Fonte: Site da artista.

Mas, como a *Boquila trifoliata* consegue apreender esses diversos padrões de organização vegetal tão diversificados do seu? Qual operação se evidencia aos nossos olhos humanos diante desse modelo quimérico de mimese vegetal? Parece que, para além de uma conclusão sempre transcendental, é na repetição de padrões que o mecanismo mimético mais basal dessa trepadeira opera. Repetir não é mero copiar, mas prova viva de uma intencionalidade estratégica maior. Gilles Deleuze, entre seus escritos sobre a repetição e a diferença, apresenta uma definição de repetição que adere, no caso boquilha:

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma (DELEUZE, 2000, p. 11).

A repetição interior é justamente o espaço medial do conceito de mimese que rompe as fronteiras das áreas de conhecimento e funde no *eco de uma vibração mais secreta* o poder contaminante, pedagógico, desejante, agressivo, desinstalador e ressignificador dos termos que ela opera na forma de um eco reterritorializador e desterritorializador — como Deleuze e Guatarri afirmam também, no caso da

orquídea-vespa. É o movimento especulativo que coloca as transformações visuais da mimese, sejam elas naturais ou culturais, em um abismo dialético, em uma instabilidade constante que sempre nos faz reposicionarmo-nos em relação ao ambiente e às formas de vida ao redor. Nesse campo de sentidos, a mimese na biologia não pode se conformar com a leitura condenatória do isomorfismo, a mesma condenação que as artes sofrem desde a república platônica. Em outras palavras, a imitação é aqui também um meio — um *medium* —, pois comunica a mais de uma espécie, coloca em relação a heterogeneidade do ambiente, agregando o contraditório, e torna-se um sinal polivalente de adaptação, seja na evasão, seja na predação. Desse modo:

Não se imita; constitui-se um bloco de devir, a imitação não intervém senão para o ajuste de tal bloco, como numa última preocupação de perfeição, uma piscada de olho, uma assinatura (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 93).

O que quer dizer, e reforça, em uma determinada direção do entendimento, que a imitação — através da repetição como estratégia, entre outras tantas — é um ato comunicativo, que reconfigura o conceito de mimese, tornando sua operação mais ampla e complexa, pois tal comunicação compõe e produz complexibilidade para o ambiente a partir de sua rede de agenciamentos, reflexos, duplicações, e repetições sem fim. Se o pensamento ecológico coloca o organismo como base do ecossistema, será a partir de suas interações com o meio, com os outros seres e com os substratos, que se criará essa tessitura de contatos, tensões, atritos, fluxos e refluxos de energia, através dos níveis de biomassa, gerando a vida e sua continuidade — produzindo formas em um encadeamento sempre complicado e sensível, em perpétuo movimento relativo e entrópico. Desse modo, podemos pensar que as relações entre os seres vivos se dão através de estruturas comunicantes e de contatos que se tornam possíveis, sobretudo pelas operações miméticas. Mancuso explica a base da estrutura mimética na natureza:

Quando um ser vivo emite um sinal de qualquer tipo (visual, olfativo, auditivo ...) para outro a fim de influenciar seu comportamento a seu favor, estamos diante de um fenômeno mimético. Para que haja mimese, portanto, é necessário um modelo (ou seja, o organismo emissor que produz a mensagem autêntica), um mímico (que, ao reproduzir o sinal do modelo, obtém uma vantagem) e, finalmente, um destinatário (aquele que deve reagir à mensagem de uma maneira útil para o mímico). (MANCUSO, 2019, p.42).

No alicerce conceitual descrito, a mimese é pensada a partir das relações entre os vértices da triangulação mimética (modelo-mímico-destinatário), e sua eficácia vai depender sempre da performatividade do sinal mimético produzido pelo mímico, a partir da recepção do destinatário. A objetivação do sistema é clara: emitir um sinal desviante — que confunda o predador, considerando suas variáveis. No entanto, esse modelo não dá conta da polimorfia mimética da *Boquila trifoliata*, justamente porque seus modelos e seus destinatários são múltiplos, logo, a multiplicidade é o fator quimérico que foge de uma economia de energia ou de um programa já prefigurado pelo organismo vivo. A mimese, nesse caso, é ramificada ao extremo, rompendo os monismos do pensamento e do papel de primazia do modelo — estilhaça mais uma vez a figura do espelho.

1.7.3 Caso III – A *Lithops*

Os *Lithops* (do grego *lithos*, pedra, e *opsis*, aspecto) são plantas da família *Aizoaceae*, que se assemelham a pedras, e são encontradas nas áreas desérticas da Namíbia e da África do Sul. Esse tipo de suculenta possui dimensões pequenas e apresenta uma estrutura simples, formada de duas folhas divididas por uma fenda de onde brotam as flores. Suas folhas é o que nos chama a atenção, pois mimetizam com perfeição as formas, as fissuras erosivas e a coloração das pedras do ambiente que se encontram.

Figura 14 — *Lithops*

Fonte: WOOLNER, 2013.

Sua estrutura simplificada se adapta a regiões de altas temperaturas, possuindo um pequeno caule subterrâneo e, às vezes, folhas com aparências vitrificadas ou transparentes que, devido à falta de clorofila, formam ‘janelas’ para a entrada da luz em suas estruturas internas. Seu mimetismo consiste em imitar os padrões do solo, de modo a escapar dos predadores herbívoros. Ou seja, a planta se configura a partir da aparência do substrato, organizando seu desenvolvimento visual para não ser vista, replicando as cores e padrões terrosos que reforçam uma percepção cromática da aridez.

Tal morfismo agencia a continuidade do deserto, das cores da aridez e das formas oblongas das rochas a partir do deslocamento da aparência das formas minerais para as estruturas vegetais, implicando, também, em uma estratégia escultórica-pictórica que faz persistir na vista a continuidade de uma sensação de desolação desértica. Nesse sentido, é possível pensarmos que um devir-deserto constitui as adaptações dos *Lithops*, assim como os *Lithops* refletem, em sua

própria existência vegetativa, o deserto-mineral. Como Deleuze e Guattari propõem em seu texto sobre o "devir", a partir das leituras de Espinosa:

Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes (DELEUZE; GUATTARI, 2000, v. 4, p. 36).

Dito de outro modo, os *Lithops* são plantas-deserto, são, quase, pedras-vegetais que sobrevivem da aridez e da mimetização da secura. No mesmo sentido, as “Salas de medições”, do artista conceitual Mel Bochner (1940-), realizadas enquanto estratégia instalativa pela primeira vez na Galeria Heiner Friedrich (Munique, em 1969) e desdobradas ao longo de sua carreira em outros espaços, tornam evidente algo que já está lá.

Figura 15 — "Sala de medições" (1969)



(a)



(b)

Legenda: Mel Bochner. Galeria Heiner Friedrich (Munique). Fonte: site do artista.

Figura 16 — "Sala de medições" (2019-2020)



Mel Bochner. Dia Beacon (Beacon). Fonte: DIA ART; foto de Bill Jacobson Studio.

Para a construção do trabalho, Bochner faz uma leitura do espaço arquitetônico e resalta, a partir de índices gráficos marcados diretamente nas paredes, suas medidas espaciais. A mimemotécnica do artista se apropria das condições métricas do espaço e as torna simbolicamente visíveis. Assim como a estratégia biológica dos *Lithops*, as “Salas de medições” interpretam a informação espacial e as representam, tornando visível uma percepção autoevidente. O espaço arquitetônico — no caso desse trabalho artístico — e suas respectivas medições são inseparáveis.

O mesmo se dá em relação ao deserto e os *Lithops*. Separar aquele destes é destruí-los, pois a sua existência é a continuidade da constituição desértica e depende da mimetização de seus padrões sensíveis enquanto elemento da paisagem. O fenômeno mimético não tem mais um único alvo ou modelo unitário, mas é, em si mesmo, a ambientação mineral do deserto, reproduzida pelos *Lithops*. Desse modo, volto a me perguntar: um deserto copia a si mesmo?

Os modelos vegetais aqui propostos não facilitam uma resposta para a compressão da mimese nos processos de produção de arte contemporânea, mas sinalizam que a mimese, na própria biologia, não se cristalizou em um único sistema histórico de valores e posições. Se a vida e a cultura estão em constante

movimento, se a mimese biológica não se restringiu a uma transposição de modelos comportamentais para generalizações epistêmicas aplicadas às populações de espécies, como poderia a mimese humana ter se cristalizado? Como poderia a mimese, desde o desenvolvimento da técnica à teoria, ter se domesticado? Ou mesmo, cristalizado-se; se a imaginação nunca parou de aperfeiçoar os mecanismos de produção, os dispositivos de comunicação e disseminação de imagens, sinais, signos, símbolos, cálculos, fórmulas químicas, físicas, psíquicas etc.

A expansão dos fenômenos miméticos observados na própria natureza, defasando e expandindo a teoria biológica, pode nos ensinar a duvidar dos regimes representativos vigentes nas artes e, sobretudo, a interferir nas narrativas históricas, sociais, políticas e ambientais; forçando-nos a compreender o exercício mimético como uma técnica de intervenção cultural e transformação do *status quo* de determinadas figurações construtivas da realidade ambiental. Se, como vimos, a ecologia pensa a mimese como uma ação comunicativa entre as espécies, formando um campo de inter-relação e interpelação entre o modelo, o mímico e o destinatário; logo, a mimese transborda.

O transbordamento não vem apenas pelo papel afirmativo da cópia ou da imitação feita pelo mímico, do sinal emitido pelo modelo, mas, sobretudo e intencionalmente, de uma consciência da cópia como desvio, da apropriação de um sinal repulsivo como proteção frente ao perigo do predador; ou então, uma imitação que transporta uma marca, um rastro e uma eficácia que possibilitou a sobrevivência das formas miméticas e de suas estratégias, permitindo que a própria natureza agenciasse uma multiplicidade mimética de fenômenos. Compreendendo-se a mimese natural em sua potência rizomática, percebemos que *[c]ada multiplicidade é simbiótica e reúne em seu devir animais, vegetais, microrganismos, partículas loucas, toda uma galáxia* (DELEUZE; GUATARRI, 2000, p. 28).

É nesse ponto que o artista pode ter uma ação fecunda, ao capturar e remodelar, a partir de seu fazer, novos modos de operar o olhar, agindo em diversas camadas da imaginação e da realidade, modificando processos simbólicos e possibilitando novas construções de modos de vida e de relações com o mundo. De certa forma, o artista, enquanto um ser-mimético — produtor de mensagens miméticas desviantes — está criando sementes estranhas com

suas imagens, fazendo a mimese operar o invisível pelo visível, pois sua ação é o desejo de mudança constante e a disseminação contaminante de novas formas produtoras de sentidos.

As criações são como linhas abstratas mutantes que se livraram da incumbência de representar um mundo precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 83).

Nós fomos descritos como a espécie mais mimética de todas por Aristóteles. Em seu manual da tragédia, o filósofo exalta todos os humanos por serem habilidosos com a mimese, *tirando prazer e conhecimento desta*. Há o reconhecimento inegável de que a mimese artística sempre guarda um fundamento de instabilidade e um movimento especulatório que supera a representação, (re)apresentando-a mais uma vez — para o prazer e para o saber. Como não pensar que as categorias estéticas do pensamento mimético biológico poderiam auxiliar o desenvolvimento das categorias miméticas artísticas, e vice-versa? Há uma homologia entre o papel do artista e o papel dos seres miméticos em seus habitats: produzir a superação de adversidades na realidade em que estão inseridos. A mimese biológica não é comparável à mimese cultural, pois os humanos se complexificaram a partir da imitação e da imaginação. Dito isso, cabe citar uma observação oportuna:

Nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor 'represente' um pássaro; de fato é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor. De modo que a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba. Só se imita, portanto, caso se fracasse, quando se fracassa (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 93).

O fracasso que delimita o fim da ilusão ao denunciá-la como simulacro, que, no caso biológico, pode se tornar o fim de uma vida orgânica; no caso artístico, e mais específico, no caso da obra de arte, vemos que o fracasso é a denúncia do trabalho estético enquanto trabalho estético. É justamente da tautologia da imagem dentro da imagem, do nascimento e da morte constante do olhar que a operação mimética faz do objeto artístico um dispositivo-quimérico sempre à disposição de pseudo-cópulas imaginárias, em que novas formas-de-sentir são transmitidas e disseminadas entre imaginações.

O filósofo Vilém Flusser, em um texto chamado “Arte viva”, coloca a arte como informação elaborada que precisa ser preservada, para isso, os artistas sempre recorreram a uma diversidade de materiais como pedra, bronze, tela, papel, *chips*, campos eletromagnéticos, etc.:

Ora, a tentativa de preservar informação está fadada ao malogro. Todo material (todo suporte de informação) será decomposto, e a informação nele guardada. (Segundo o princípio da termodinâmica, ‘entropia’.) Não apenas as obras individuais do passado se desintegraram, mas provavelmente culturas inteiras desapareceram sem deixar traço. Quem se empenhar na produção de valores internos, ou quem visar imortalidade na obra, está enganado. Mas há um curioso material no planeta Terra que parece desafiar o esquecimento: a matéria viva (FLUSSER, 1998, p. 85.)

E complementa:

A vida na Terra não é eterna e desaparecerá (por exemplo, quando nosso planeta se aproximar do Sol mais um pouco). Porém, a duração da informação genética é considerável, e deve ser medida em centenas de milhares de anos (enquanto a duração das informações artísticas se mede em milhares de anos, no melhor dos casos). A informação genética é praticamente eterna (FLUSSER, 1998, p. 84).

Se a mimese biológica acontece a partir de uma necessidade de adaptação do ser vivo ao ambiente que o circunda; e se essa mimese ocorre a partir da transformação de corpos vivos; ora, a mimese mais permanente possível é a mimese biológica, que elabora informação ao mesmo tempo que a preserva geneticamente? O DNA é o material chave para a existência da vida, assim como as suas formas e formulações, suas quimeras e suas mutações. Ainda em seu texto, Flusser argumenta o quanto a biotécnica e a telemática serão pioneiras em um futuro não muito distante, dominando os processos de criação e possibilitando o surgimento literal de quimeras:

Se considerarmos a competência da biotécnica, tal depreciação da biotécnica enquanto ‘arte viva’ parece absurda. Ela é competente para criar seres vivos, tais como já existiram. Não apenas quimeras do tipo Geep (síntese de Cabra-goat, e ovelha-sheep, que desde já pasta nos prados da Universidade da Califórnia). Mas igualmente seres que sintetizam características zoológicas com botânicas (animais que produzem clorofila). (FLUSSER, 1998, p. 87).

Ora, as quimeras dos mitos e lendas fantásticas parecem se tornar cada vez mais reais e possíveis, transformando-se em formas-vivas a partir das pesquisas

genéticas — assim como das pesquisas sobre as espécies híbridas e transgênicas que surgem para nossa alimentação e são usadas na sintetização de medicamentos — e a partir de um projeto de futuro no qual a biotécnica passará a dominar a vida. Nessa esteira, Flusser termina o texto, enfatizando uma mensagem em que chama a atenção dos artistas para acompanharem essas transformações e engajarem-se nelas. Corremos o risco de desenvolvermos uma sociedade de alta tecnicidade operativa, mas sem nenhuma imaginação, ou mesmo, uma ética-estética autocrítica, necessária para que os processos miméticos não fujam do controle, criando catástrofes. *Dada essa consideração estonteante, fica claro que não é possível abandonar-se a biotécnica aos técnicos e que é preciso que artistas participem da aventura* (FLUSSER, 1998, p. 87).

É urgente o engajamento político e multidisciplinar do artista hoje, sobretudo na produção de arte contemporânea, e, mais ainda, em uma visão projetiva de que se o trabalho de arte visa impactar a vida pelas subjetividades (re)fazendo mimeticamente o mundo e seus sentidos; é inevitável o desenvolvimento de uma bioética e de uma consciência de vida coletiva nesses processos de produção de rastros e disseminação de formas comunicantes. Por ora, cabe-nos observar e refletir criticamente como que determinados modelos sensíveis de mimese atravessam e se impregnam nos trabalhos dos artistas e em outros ramos do saber, (re)criando e projetando, imaginariamente, realidades ambientais onde a representação sempre se articula, consciente ou inconscientemente, entre uma estrutura de poder e de predação, entre a lucidez e a desrazão, entre a coragem e a desolação.

1.8 Obra-armadilha

1.8.1 Mimese e captura

A construção de uma armadilha exige a comunidade de representações do que deve ser aqui aprisionado.

Hans Blumenberg.

Dizem que todos nós buscamos um sentido para a vida. Não acho que estamos realmente buscando isso. Acho que buscamos a experiência de nos sentirmos vivos de tal forma que nossas experiências, no nível puramente físico, tenham ressonâncias internas, no mais profundo do nosso ser e da nossa realidade.
Joseph Campbell

Se a mimese, no campo da arte, não está mais submetida a uma direção histórica, nem mais a uma série delimitada de cânones e modelos do passado, logo, a noção de obra de arte enquanto suporte de uma ação mimética sobre determinado material se modificou radicalmente. Os processos miméticos produtores de forma, que ora capturavam nosso imaginário, nossas percepções, gestos e sentidos — pela *imitatio* —, agora, capturam e expõem nossos atos miméticos — sejam eles estéticos, sociais, antropológicos e/ou tecnológicos —, mostrando-os de forma crítica, a partir da consciência de um observador de segunda ordem. Dito de outra maneira, a obra de arte evidencia especulativamente os processos culturais que a constitui para nos deslocar de nós mesmos, agregando experiências outras, não apenas pontos de vista, mas sim, pontos-de-vida. O que afirma o filósofo Emanuele Coccia, em seu livro *A vida das plantas*, ao nos ressensibilizar sobre a importância da vida vegetal a partir de uma perspectiva desantropologizadora, onde *[t]odo conhecimento cósmico é um ponto de vida (e não um ponto de vista), toda verdade é o mundo no espaço de mediação* (COCCIA, 2018, p.25). Assim, a obra de arte e a polissemia de sentidos da mimese na contemporaneidade se constituem nesse espaço de mediação e multiplicação da vida.

Ao retomarmos a imagem do espelho-quebrado para falar da mimese na produção de arte contemporânea, devemos rever o sentido e a posição que a obra de arte e o trabalho do artista adotam nessa abordagem mimética atualizada, redesenhando sua recepção no espaço de mediação compartilhada: o sensível. Se no passado, a obra de arte era o suporte de ações miméticas para determinada produção de um efeito narrativo; e, se na modernidade a obra assume uma tautologia mimética autorreferente, afastando-se de qualquer isomorfismo; ora, é evidente que uma suposta tradição (passadista) da mimese se transformou e não, simplesmente, morreu ou foi negada, como vemos na modernidade; mas sim, conquistou múltiplas maneiras de operar. Se os processos, os materiais, as formas, os procedimentos, os gestos, o corpo do artista e o próprio mundo da arte se

complexificaram em um campo de relações; nem a noção de obra e, muito menos, a noção de mimese, continuaram as mesmas do passado até os dias de hoje. E qual seria então a nova ontologia da obra de arte a partir de uma mimese estilhaçada, sem modelos fixos e crítica às suas operações?

Nos atos miméticos o sujeito recria o mundo por meio de suas próprias configurações (2004, p. 13), afirmam os pesquisadores do Centro de Antropologia de Berlim, Gunter Gebauer e Christoph Wulf, logo, a obra de arte não pode ser entendida meramente como um suporte passivo, que apenas recebe as operações imagéticas e suporta uma carga simbólica. Muito além disso: a obra é um dispositivo¹⁵ ideológico de captura imaginária e disseminação de formas de vida, um catalisador sensível de corpos que se contaminam com a possibilidade de novas realidades e existências projetadas no trabalho do artista, formando novas comunidades e ambientalidades¹⁶, articulando relações vivas e transformadoras entre a existência e o campo sensível. A obra de arte é, e precisa ser, uma armadilha estética, capaz de nos catapultar para dentro de nós mesmos e de nos lançar para além de nossas comunidades de representações — atravessando muitas camadas e espessuras existenciais, agenciando relações e mundos —; assim como a obra possibilita, também, delatar e nos questionar sobre a forma de vida que vivemos, em um movimento constante de tensão, provocando mutações nas percepções da realidade e do próprio fazer artístico.

Nesse sentido, para compreender a mudança que a mimese contemporânea realiza na concepção da obra de arte, proponho nos aproximarmos das reflexões que o filósofo Hans Blumenberg expõe em sua *Teoria da não conceitualidade*. A partir de uma crítica antropológica ao conceito, Blumenberg remonta suas possíveis origens e seus limites funcionais ao longo da evolução humana e da constituição da

¹⁵A partir das reflexões de Foucault, Deleuze assim escreve sobre o conceito de dispositivo: “[m]as o que é um dispositivo? Em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras” (1990, p. 155-161).

¹⁶Termo usado por Jorgge Menna Barreto e Eloisa Brantes em uma disciplina ministrada no PPGArtes-UERJ, no primeiro semestre de 2021, intitulada Ambientalidades: entre corpos e paisagens. Nas palavras da dupla: “[a] invenção do termo ambientalidades nos serve como ideia-problema para indagarmos a respeito das relações entre corpos e paisagens, entendidos aqui a partir de relações interdependentes e complexas que envolvem experimentações práticas e conceituais”.

racionalidade. Numa digressão, ele inicia seu livro com um importante apontamento: o homem “é a criatura da *Actio per distans*”, ou seja:

O conceito tem algo a ver com a ausência de seu objeto. Isto também pode significar: com a falta da representação consumada do objeto. Essa relação é comparável com a existente entre diversos órgãos dos sentidos: o ver representa apenas a possibilidade do tato, da sensação, com isso, da posse. A presença óptica antecipa a tátil, mesmo quando se satisfaz sem essa. A visibilidade é a falta de tãtilidade devido à distância quanto ao objeto. Se concebermos a distância sempre maior – espacial ou temporalmente – permanecerá apenas o conceito, que, de sua parte, representa toda a escala do que é sensivelmente alcançável (2013, p. 43-44).

Apresenta-nos uma genealogia antropológica e filosófica da função do conceito: ligado às nossas capacidades perceptivas, ele “*representa toda escala do que é sensivelmente alcançável*”, de ação e reação ao ambiente, portanto, o conceito é um atributo da vida humana e das suas transformações contextuais. Não há como não supor uma função plástica para o conceito, que agencia e modela o mundo a partir das antecipações espaciais e temporais da adversidade, trabalhando para a autopreservação da vida e, posteriormente, atuando junto da vontade de poder na antecipação da autopreservação, a partir da prevenção e da agressividade. É justamente pelo fato do humano ser a criatura da “*actio per distans*”, que o conceito tem uma relação familiar com a imagem e, também, com a obra de arte. É literalmente essa ‘ação à distância’ o atributo sensível fundamental que as imagens e as obras de arte comungam com o conceito. E mais: é ela que fundamenta a distância ontológica, tão necessária entre sujeito e objeto, no exercício de observação para a criação e produção de conhecimento, seja ele empírico ou teórico, científico, filosófico e artístico. A capacidade de ação à distância, de pré-ver, de antecipar o perigo iminente, ou mesmo a ação de atacar para sobreviver, abre o mundo a uma visualidade operativa para nossos ancestrais. Hans Blumenberg, mais à frente em seu texto, adota a metáfora da armadilha para descrever a função do conceito:

O conceito nasce na vida de criaturas que são caçadoras e nômades. Talvez se possa fazer mais claro o que um conceito produz se se pensar na confecção de uma armadilha: é ela em tudo orientada pela figura e pela medida, pelo modo de comportar-se e de mover-se de um objeto a princípio aguardado e não presente cuja captura se aguarda (2013, p.45).

Na visão de Blumenberg, o conceito é um produto da razão orientado pelo comportamento do objeto (ou da presa) aguardada, ou seja, ele pressupõe uma

orientação contextual e uma observação reflexiva, dotada de operações espaciais e temporais e de procedimentos que se apropriem da realidade para alterá-la, manipulando seus elementos, projetando imagens em um movimento que acionam o dispositivo da armadilha, assim como movimentam o dispositivo do conceito que lhe deu forma. Há aqui um paralelo evidente com o trabalho do artista: toda armadilha é uma construção sensível. Se observarmos a obra de arte, chegaremos a constatar, residualmente, uma semelhança epistêmica assombrosa com a função do conceito, descrita e colocada em crise por Blumenberg; mas que, em nosso caso específico — sobre a obra de arte —, devemos ainda atentar para a relação de funcionamento do conceito encarnado na visualidade (através da mimese), com seus possíveis desvios e dessemelhanças e, depois, atentar para a astúcia estética que transfigura toda imagem potente em uma armadilha sensível, tanto conceitual quanto imaginária, estética, social, política e coletiva por excelência, que nos possibilita capturar e ser capturados por algo transmitido através de uma estrutura de provocação sensível: a obra. Lembremos que a mimese lida com o desejo, ou seja, entre o conceito e a obra de arte há em comum um fenômeno de captura que só pode acontecer no espaço medial — o sensível —, por meio de uma dimensão estética polissêmica que atravessa toda obra de arte, assim como incide na elaboração de todo conceito. Ainda sobre a potência conceitual da armadilha, Blumenberg escreve:

A armadilha é uma ação na ausência tanto da presa como também, com transferência temporal do caçador. A armadilha atua para o caçador no momento em que, estando ele ausente, a presa está presente, ao passo que a confecção da armadilha mostra as relações invertidas. Ela é a expectativa materializada (2013, p. 49).

Podemos reescrever a citação de Blumenberg, adaptando-a para a questão mimética na obra visual contemporânea da seguinte maneira:

A obra de arte é uma ação do artista como também, com transferência temporal de sua sensibilidade. A obra atua para o artista no momento em que, estando ele ausente ou não, o público está presente, ao passo que a confecção da obra mostra as relações invertidas (mas também conjugadas). Ela é a expectativa materializada (O autor, 2023, f.109).

Claramente há perdas e defasagens nessa duplicação generalizada da citação (uma operação mimética ironicamente intencional), em que o sentido do escrito original acusa mais um ruído do que uma semelhança óbvia na intenção da

reinscrição. Todavia, a recepção de uma obra de arte não deixa de ser uma experiência imersiva em um arranjo material de imagens e símbolos que produzem e provocam novas ressignificações para a vida e para a realidade, ampliando-as e implicando-as mutuamente em outros arranjos. Rer a citação reescrita provoca, durante a percepção de uma repetição que não se confirma, a consciência clara e irremediável de um deslocamento produtor de diferença significativa — um deslocamento produtor de distanciamentos que estimulam novas leituras e reposicionamentos do sujeito-presa para uma obra-armadilha que se atualiza no contato entre imaginações. Os deslocamentos ontológicos que a mimese contemporânea causou na obra de arte permitiram que, de suporte expressivo-contemplativo, a obra se tornasse um dispositivo constelativo de ação reflexiva-especulativa; ou melhor, toda obra se torna uma armadilha estética que nos captura em sua dimensão sensível. Ainda sobre a relação metafórica do conceito com a armadilha, Blumenberg escreve:

Dado que se há de retornar às armadilhas, tanto para controlar o êxito como para usufruí-lo, a sedentariedade está de certa maneira ligada à elas. A armadilha também representa justamente a margem de tolerância entre a exatidão e inexatidão do objeto de referência, que só pode ser construído por meio de um conceito (2013, p. 49).

Entre a armadilha e o conceito, há mimese. Entre a obra de arte e a mimese, há conceito, sobretudo o conceito pensado como representação de uma ação através das imagens; e uma representação que, assim como a armadilha, possui uma margem de tolerância entre exatidão e inexatidão. A precisão das representações não está ligada apenas a um tipo de tratamento na imagem ou a um tipo específico de acabamento formal, mas sim à sua potência de captura imaginária e de transmissão sensíveis. Artistas e público são caçadores e presas das imagens, ambos experimentam a sensação de captura das suas imaginações e de expansão do imaginário a partir da transformação estética que a obra de arte realiza no envolvimento com sua produção e recepção.

Uma obra de arte é direcionada a alguém, a uma comunidade, a semelhantes e dessemelhantes, é ofertada a todos os sensíveis: a obra de arte é um dispositivo de captura para a disseminação de comunidades de representações. Tal está implícito na mesma metáfora que leva Hans Blumenberg a pensar o conceito em paralelismo com um dispositivo de captura quando escreve: *[a] construção de uma armadilha exige a comunidade de representações do que deve ser aqui aprisionado* (2013,

p.50). O que nos leva a considerar que tanto a armadilha quanto o conceito, ou a obra de arte, são articulações, tramas de relações individuais e coletivas, misturas de símbolos, signos e operações que tocam o real através da mimese. Não mais a mimese reduzida à mera cópia de um determinado modelo, mas sim a mimese enquanto uma estratégia polissêmica de produção de sentidos no trabalho e na experimentação do artista, fazendo da obra, uma experimentação de vida, não seu mero reflexo.

Se os processos miméticos apropriam, deslocam e recriam o mundo a partir das configurações de cada vivente, a mimese se torna um fenômeno de multiplicidade, que atravessa o universo humano, animal e vegetal, permitindo relações quiméricas entre tais reinos e outros tantos, provocando hibridizações por meio do sensível. No caso da obra de arte, a visibilidade é uma das agências do conceito que regula a técnica sobre os materiais, potencializando os atos miméticos que configuram o trabalho estético. O agenciamento da visibilidade é o que torna a mimese uma estratégia de captura e o que torna o trabalho de arte um dispositivo de captura dos atos miméticos, trazendo-os a uma consciência autocrítica das intenções e contextos que regem suas operações imaginárias constitutivas.

Um exemplo da mimese como dispositivo de captura — e como um tipo de arte de caça — vem de uma gravura de Theodore De Bry (1528-1598) sobre as técnicas de caça do povo Timucua, nativos norte-americanos que habitavam o noroeste e centro-norte da Flórida e sudeste da Geórgia. Na imagem elaborada por De Bry sobre a caça de cervos, vemos uma paisagem dividida por um riacho. Na margem direita, cervos estão próximos do fluxo d'água, enquanto na margem esquerda, nativos vestidos com peles desses mesmos animais se postam em ação de caça com arcos e flechas, reproduzindo o comportamento de suas presas, de forma a se aproximarem o máximo possível da espécie-alvo, passando-se por ela para capturá-la.

Figura 17 — Técnica de caça dos nativos norte-americanos

Placa XXV de *A Brief Narration of Europeans in Florida*, 1561. Livro de gravuras de Johann Theodor De Bry. Fonte: HARN MUSEUM OF ART.

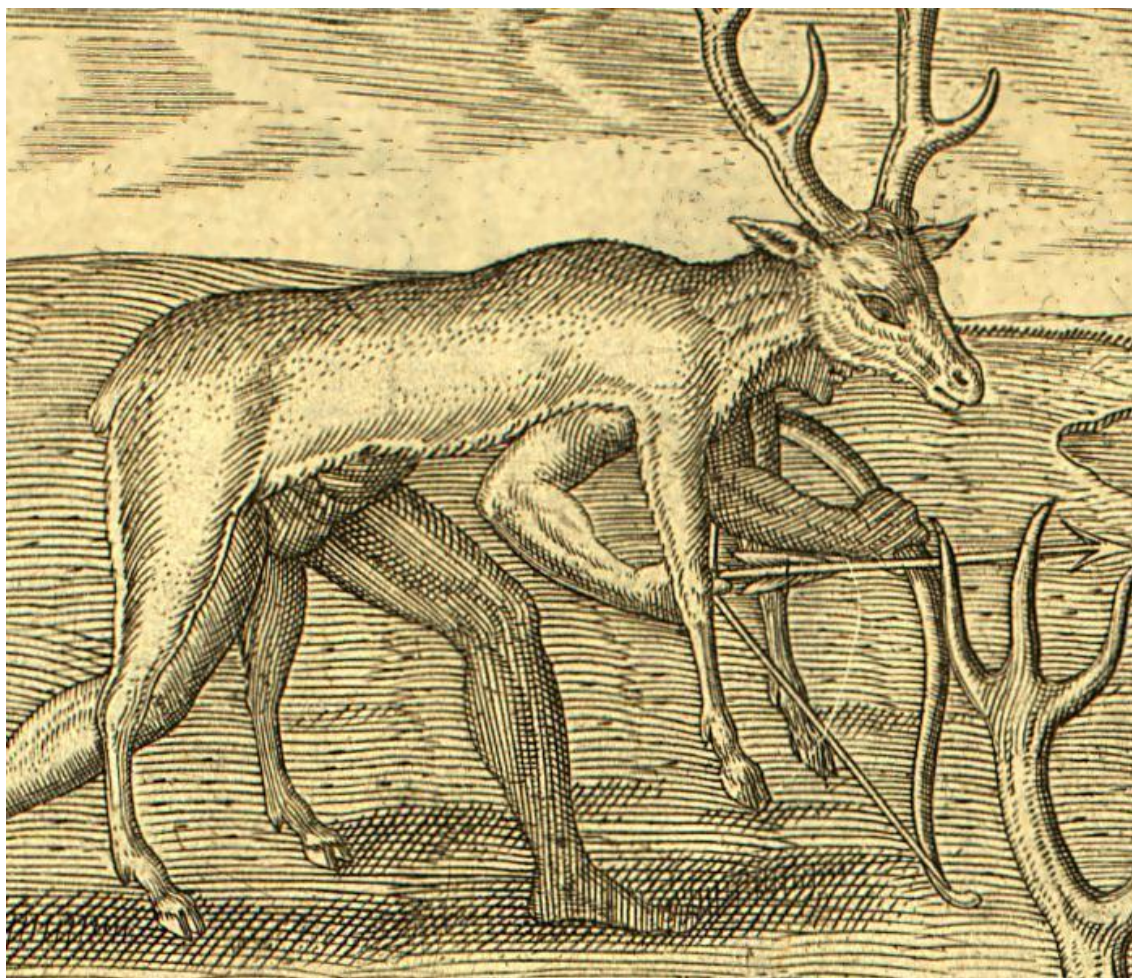
Na transcrição e livre tradução do texto que acompanha a imagem elaborada por De Bry, lemos:

Em nenhum lugar vimos caça ao cervo como os índios fazem. Eles se colocam dentro das peles dos maiores cervos que conseguiram matar, de modo que suas cabeças estão nas dos animais. Tal como acontece com uma máscara, eles enxergam através dos orifícios dos olhos. Assim vestidos, eles podem se aproximar do cervo de perto sem assustá-los. De antemão, eles descobrem a hora em que os animais vão beber ao rio. Arco e flecha à mão, para eles são fáceis de mirar, especialmente porque os cervos são numerosos neste país. A experiência os ensinou a proteger o braço esquerdo com um pedaço de casca de árvore para evitar serem feridos pela corda do arco. Eles sabem preparar as peles de uma forma maravilhosa, sem instrumentos de ferro, usando conchas. Na minha opinião, ninguém na Europa pode rivalizar com sua habilidade (tradução livre, 1591, placa XXV).

No fragmento de anotação, atribuído ao artista e expedicionário francês Jacques Le Moyne (1533-1588), de onde Theodore De Bry supostamente se baseou para realizar uma série de gravuras relativas às expedições francesas nos territórios da Flórida durante o período da corrida colonial — aliás, o próprio De Bry nunca viajou às Américas —, mas, em todo caso, percebemos a partir do relato e da gravura, como a técnica de caça dos nativos Timucua se evidencia como uma refinada armadilha mimética. De Bry, que foi um gravador e ourives belga, publicou sua principal obra sobre as explorações do Novo Mundo na Inglaterra, onde residiu entre anos de 1585 a 1588, incluindo uma parte sobre o Brasil, a partir dos relatos de viagem do pirata e mercenário Hans Staden (1525-1576), que supostamente fugiu para sobreviver dos rituais antropofágicos dos Tupinambás.

Voltando à análise da representação da técnica de caça dos Timucua na gravura de De Bry, notamos que a estratégia mimética adotada pelos nativos se torna uma ação que implica um efeito na realidade perceptiva da presa-modelo, assim como desvela uma inteligência que hibridiza o corpo humano com o corpo animal, fazendo da mimese uma ação quimérica e, também, uma armadilha, sobretudo estética, pois desinstala e reinstala uma nova ordem aos sentidos e ao intelecto dos seres imbricados e complicados na cena. Essa repetição do padrão dos cervos desloca a configuração humana até um certo limite da imprecisão, onde a mimese pode falhar e se tornar um mero simulacro fracassado ou, ainda, arriscar-se a passar despercebida enquanto realiza a predação de seu semelhante.

Figura 18 — Técnica de caça dos nativos norte-americanos (detalhe)



Placa XXV de *A Brief Narration of Europeans in Florida*, 1561. Livro de gravuras de Johann Theodor De Bry. Fonte: HARN MUSEUM OF ART.

O antropólogo, Jack Weatherford (1946-), em seu livro *Raízes nativas: como os índios enriqueceram a América*, analisa alguns hábitos de caça dos nativos norte-americanos, observados e relatados pelos colonos, assim descreve:

Muitos caçadores usavam as peles dos animais que caçavam como meio de se disfarçar e se esgueirar em direção à presa. Um desenho do século XVI do gravador flamengo Theodore De Bry retrata três caçadores Timucua perseguindo uma manada de cervos na Flórida. Os desenhos de De Bry foram publicados pela primeira vez em 1591 para ilustrar o relato de Jacques Le Moyne, que descreveu em detalhes o método de caça dos Timucuas, após sua visita à América em 1564-65 (Swanton, pp. 312-21). Esta técnica exigia do caçador não apenas um traje animal convincente, mas também um conhecimento íntimo dos movimentos e comportamento do cervo para não assustá-lo ou espantá-lo (em tradução livre, 1988, p.68).

A partir da análise da gravura de De Bry e de sua ampla pesquisa antropológica, Weatherford também acusa uma questão mais profunda para a técnica mimética do que apenas a aparência externa, relacionando a mimese dos

nativos à um conhecimento íntimo e ambiental, e não meramente visual, portanto, um conhecimento complexo em relação ao seu objeto de desejo ou ao seu modelo desejado. Sobre outro exemplo de técnica de caça, utilizando a mimese como artimanha de captura, Weatherford escreve:

Usando táticas semelhantes, os caçadores indígenas nas planícies se vestem com peles de bisão, que podem ser pesadas e desajeitadas, então eles geralmente preferem usar uma pele de lobo. Como os bisões em grandes rebanhos demonstravam pouco medo de lobos, que geralmente perseguiam apenas os doentes ou idosos perdidos, os caçadores se vestiam de lobos e se esgueiravam para perto do rebanho (em tradução livre, 1988, p.68).

Há nos exemplos de Weatherford, assim como na gravura de De Bry sobre os Timucua, uma matriz exposta do fenômeno mimético que relaciona a apropriação e o deslocamento das imagens, a partir da pele reabitada desses animais-presas — enquanto uma configuração desapropriada do modelo, que agora se preenche com comportamentos corporais e sensíveis de uma consciência que imita —, constituindo um fenômeno que hibridiza o humano no animalesco, dissimulando, funcionalmente, o comportamento natural da presa até seu limite de simulacro. A questão é que há uma série de decisões, processos e procedimentos que tornam essa captura possível; sendo a técnica de caça, esse conjunto de ações que se tornam atos miméticos que não só capturam uma presa, mas que se tornam a própria armadilha enquanto uma realização coletiva que institui uma comunidade de representações a partir dessa presa, ou melhor, do desejo ou da necessidade em comum de se capturar algo.

Retornando ao início do texto, há de se perceber uma semelhança e uma repetição que abrem uma consciência deslocada sobre a relação da armadilha com a obra de arte — uma consciência que é estético mimética e mimemotécnica —, estando o conceito implicado nisso. No caso da mimese, a função do conceito, por vezes, é a captura, dar forma estética à obra; o inverso também é válido.

1.8.2 A captura da mimese

Se até aqui refletimos sobre a mimese como uma estratégia de captura e a obra de arte como uma armadilha sensível, devemos pensar, também, em uma captura da captura da mimese, como mais uma ação do trabalho do artista. E o que significa isso? Significa que os atos miméticos que constituem o trabalho estético devem se mostrar de forma crítica, ou seja, as ações miméticas da obra se evidenciam nela mesma, ou em seu processo, ou em sua recepção, permitindo que uma consciência atualizada das práticas miméticas surja e possibilite uma experiência impactante e ressignificante dos fenômenos miméticos na produção artística contemporânea e na vida, transmutando e atualizando a própria mimese na experiência estética.

Se a mimese se tornou um fenômeno sensível de captura e deslocamento de sentidos na produção e na pesquisa do artista, capaz de (re)desenhar o mundo e outras imaginações para o espectador; a obra de arte, então, passa a ser um dispositivo mimético de captura dessa captura dos sentidos e da imaginação — uma armadilha, como já dissemos — e mais, a obra não só se torna um dispositivo mimético para o fruidor do trabalho, como também um aparato reflexivo para a própria noção de mimese que se opera.

O crítico e historiador da arte, Hal Foster, em seu livro *O retorno do real*, faz um comentário na introdução que muito nos interessa aqui: *[p]ois mesmo quando a vanguarda recua ao passado, ela também retorna do futuro, reposicionada pela arte inovadora no presente* (2014, p. 7). O foco de Foster é uma análise crítica das neovanguardas do pós-Segunda Guerra em diálogo com as vanguardas modernas do início do século XX e suas reverberações no contemporâneo, o que se faz necessário e genealógico, porém, o que percebemos nessa sentença introdutória de seu texto é uma reformulação mimética da obra de arte, a partir do seu recuo ao passado, o que lança o artista rumo ao futuro, reposicionando a ontologia da obra de arte e sua epistemologia mimética no presente. Na frase precisa do historiador, notamos três operações realizadas pelo trabalho estético: recuo; retorno e reposicionamento. Em seus deslocamentos temporais e polissêmicos, é a força do movimento mimético que faz a obra se lançar entre mundos e levar o artista junto, assim como toda comunidade que ela funda e que entra em contato com seu campo de afetação, indo além de seus campos representacionais, expandindo o real pelo imaginário.

Esse amadurecimento da consciência dos atos miméticos em relação de constante elaboração junto à obra de arte, ao longo da história, também já aparece deflagrado em alguns dos textos da *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger (1936-2017), publicado na década de 1970, onde ele escreve:

Em sentido geral, a obra de arte pode ser definida como unidade do geral e do particular. Mas essa unidade, sem a qual não se pode pensar algo como uma obra de arte, foi realizada das maneiras as mais diversas nas várias épocas do desenvolvimento da arte (2012, p.106).

Como percebemos no texto de Bürger, há uma diversidade de percepções de como a arte foi produzida em seus variados períodos. Mesmo que a noção de obra de arte na modernidade já esteja estabelecida teoricamente e já fora muito discutida e abordada em relação oposta ao seu passado classicista; é a noção de mimese que queremos evidenciar ainda em operação viva e mutante, agindo na modernidade, ainda que a extinção da ‘a cópia da natureza’ seja um marco de libertação para a arte moderna dos velhos cânones acadêmicos. E se a obra moderna se libertou, e/ou deglutiou os velhos modelos, os atos miméticos também o fizeram. Essa percepção sensível e intelectual é aprendida por Foster e rebatida a partir das questões abertas pela neovanguarda, assim como nas formas de trabalho do artista contemporâneo, pois:

[À] medida que o artista passa de um projeto a outro, ele precisa aprender a amplitude discursiva e a profundidade histórica de muitas representações diferentes — como um antropólogo que entra numa nova cultura a cada nova exposição (FOSTER, 2015, p.10).

Como lemos na citação sobre a atuação plural do artista no campo cultural contemporâneo: o artista *precisa aprender a amplitude discursiva e a profundidade histórica de muitas representações diferentes* — eis aqui o espelho-quebrado da mimese. A multiplicidade de representações que os projetos estéticos da arte contemporânea agenciam é o estilhaçamento especular da mimese que não reflete apenas uma direção historicamente fixa e cognoscível, mas todas as linhas de forças que atravessam as imagens e fazem delas rizoma, ao semearem em nós outros pontos-de-vida e nos transmitir outras imaginações. Nesse aspecto, após tradições filosóficas, históricas e estéticas se debruçarem sobre essa questão e definirem os fenômenos miméticos em seus contextos específicos, não podemos mais fingir que a mimese não acontece em toda cultura, atualizando-se constantemente e

defasando suas categorizações fixas, sobretudo na produção da obra de arte. Como nos fala Foster, sobre o modernismo, a partir de uma leitura de Peter Bürger: *ignorar sua dimensão mimética, por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer* (2015, p.35).

Vemos aqui, a potência da mimese agindo, não em direção ao isomorfismo, mas em direção à criação de novas perspectivas sobre a vida, sobre o cotidiano, sobre o consumo, sobre a catástrofe e sobre a própria arte em seu circuito. O mundo capitalista, escarnecido e degradado da modernidade, só toma essa acepção a partir de atos miméticos que reposicionam a modernidade em diversas abordagens críticas. A consciência da obra de arte como um dispositivo de captura sensível e, também, um dispositivo de captura da captura da mimese, coloca as formas e seus significados em movimentos múltiplos de colisão com contextos variados, gerando, pela repetição das imagens em outros contextos, novas crises de sentidos para o mundo e para a ação da imaginação processar e (re)simbolizar no olhar, a partir da obra-armadilha. Isto é, a mimese não tenta fixar e cristalizar o sentido das formas, ao contrário, os atos miméticos colocam as formas em instabilidade formadora de novas realidades e percepções em movimento. Como nos fala Peter Bürger:

[S]erá preciso reconhecer que, embora devam seu surgimento a um contexto social determinado, as formas artísticas não se acham ligadas a seu contexto de origem, vale dizer, a uma situação social análoga a esse contexto, podendo, em outros contextos sociais, assumir outras funções (2012, p.127).

A possibilidade das formas assumirem novas funções só é possível pela diversidade dos fenômenos e atos miméticos que as rearticulam. Capturar a ação desses fenômenos em atos miméticos e transpô-los para a obra conscientemente através do trabalho do artista é abrir a mimese a questões e discussões que não se cristalizaram na antiguidade e que continuam vivas, ardendo como uma chama, no fundo e na superfície das imagens. O estudioso da mimese, Luiz Costa Lima (1937-), fala a respeito desse parâmetro processual da mimese como mais uma possibilidade de captura de sentido em seu deslocamento e produção de novos significados:

Para que o produto que não segue os parâmetros da mimesis da representação – que não se apoia ou apenas minimamente em algum dado externo – possa despertar uma significação, é preciso que o receptor aprenda seu significado pela análise de sua produção. Nesse caso, o Ser já não é o seu lastro prévio, mas o que advém, o seu ponto de chegada. E se identificarmos o Ser com o real, diremos que o próprio da mimesis é provocar o alargamento do real, a partir mesmo de seu déficit anterior (1980, p. 170).

A mimese da produção, como aponta o autor em seu livro *Mimesis e modernidade*, teria por função, não a representação de uma nova ordem mimética, baseada em um ser previamente configurado; mas produziria outras dimensões do ser. Compreender essa captura da captura da mimese pela obra de arte pode ocorrer mais efetivamente a partir de imersões em trabalhos artísticos que sistematizam essa potência polissêmica e dialética da mimese como estratégia e dispositivo constelativo de reflexão e comunicação entre imaginações. Entre as muitas obras de diversos períodos e variados artistas que poderíamos escolher para fazer análises dos atos miméticos que as constituem, gostaria de concentrar nossas atenções em trabalhos que despontam após meados do século XX, justamente porque cada vez menos se fala da mimese — literalmente e terminologicamente — em textos sobre as obras, nos relatos processuais dos artistas, dos críticos e curadores. A defasagem terminológica e seu desuso epistêmico apontam para uma afasia ou má vontade em pensar a mimese na cena contemporânea; mesmo quando ela nunca parou de acontecer e ainda é uma força produtiva, recorrente na atual produção artística e cultural.

A captura da captura da mimese é uma delação dos atos, dos gestos e dos procedimentos miméticos constituintes das obras e da cultura em todas as suas escalas. Nesse sentido, os trabalhos “Factum I e II”, de 1957, de Robert Rauschenberg (1925-2008) são um desses casos. Antecipando a repetição no Minimalismo e na *Pop Art*, que ocorreria ao longo dos anos 1960, as obras de Rauschenberg evidenciam a cópia, a reprodução e a noção de simulacro como sua estratégia principal, porém a ênfase é a produção de diferença.

O trabalho se constitui como dois quadros, aparentemente, iguais. Factum I e II fazem parte da famosa série das “Combine paintings” de Rauschenberg, nas quais os procedimentos pictóricos e as operações de assemblagem radicalizam a superfície plana da pintura. Nas duas obras em questão, percebemos uma série de gestos pictóricos, manchas, grafismos, assim como a colagem de um calendário, um fragmento de paisagem, uma letra impressa e um recorte com dois retratos. Todas

essas camadas diferentes e significantes entre si habitam a superfície das duas telas com as mesmas proporções e se localizam nos mesmos pontos estratégicos de composição de uma tela em referência à outra. Há uma remissão tectônica entre as obras. Conforme olhamos para as duas telas gêmeas, começamos a perceber que a noção de semelhança não se afirma, nem se constata. A operação mimética, neste caso, não prima pelo isomorfismo, ao contrário, a captura mimética dessas obras sobre nós desafia a mimese antiga, suspendendo-a diante de nossos olhos como possibilidade de deslocamento e produção de diferença. O pesquisador norte americano e historiador Jonathan T. D. Neil escreve:

Dizer que [factum] II foi pintado depois de [factum] I seria incorreto. As duas telas foram pintadas simultaneamente, com Rauschenberg cuidando de uma e depois da outra. Devemos notar, no entanto, que ele não replicou suas ações e materiais para fazer a mesma pintura, ou mesmo para fazer duas pinturas diferentes; em vez disso, Rauschenberg parece ter pintado as obras simultaneamente de modo a representar a própria diferença, a representar a diferença como um objetivo inescapável, na verdade necessário, da criação, artística ou não (em tradução livre, 2005, p.77).

Na análise de Neil, vemos que os esforços de duplicação dos procedimentos pictóricos adotados por Rauschenberg, em ambas as telas, caminham para a seriação das estratégias processuais e seus respectivos desvios, e não para produzir uma mera cópia como fim. Na reprodução que nunca teve a intenção de representar cada pormenor entre Factum I e II, é a diferença que é representada na expectativa frustrada da isomorfia. Rauschenberg captura a mimese e a expõe, tanto na descoberta da semelhança que não se realiza como em uma nova percepção da mimese, desfuncionalizando sua antiga função de cópia-reprodução-duplo. Entre Factum I e II, há uma desestabilização evidente da mimese em sua acepção antiga, que foi negada e declinada na modernidade, mas atualizada em diversos processos da cultura moderna, da imaginação, da técnica e na própria arte, assim como na vida.

Figura 19 — "Factum I e II"



Robert Rauschenberg, 1957. 156,2 x 90,8 cm (I) e 155,9 x 90,2 cm (II). Fonte: MoMA.

O que realmente Factum I e Factum II inauguram é o reaparecimento do fenômeno mimético na produção artística, porém, um aparecimento estranho e mutante, instável e especulativo, sem limites ou funções definidas. A mimese, ou suas derivações, é assunto na obra dupla de Rauschenberg e coloca as inovações da neovanguarda sob uma perspectiva ampliada. *Fundamentalmente, é problemático querer atribuir a um procedimento um significado fixo* (BÜRGER, 2012, p. 139). É nesse sentido da afirmação de Bürger, de não fixar um procedimento a partir de uma visão histórica, de uma determinante técnica, ou de um contexto cultural, que a mimese é capturada nessas duas obras de Rauschenberg, atualizada e lançada como uma semente estranha em um futuro incerto.

Ao pensarmos na captura da captura da mimese, a obra de Andy Warhol é indispensável a essa reflexão e responsável por uma revalorização estratégica da mimese como ação reprodutora, que desde a Antiguidade (na emulação dos temas)

até a Modernidade (na serialidade), a repetição é um procedimento chave na produção artística. No caso de Warhol, a repetição se torna sintomática de uma crítica estética à sociedade de consumo, esvaziando os sentidos das imagens e das identidades a partir do desgaste provocado por sua constante reprodução, como nas propagandas, anúncios, programas de TV, cinema, jornais, revistas; em remissão ao próprio modo de produção industrial de objetos e mercadorias. A repetição seriada e intencional de procedimentos técnicos industriais, como a serigrafia, levaria a pintura a um flerte irreparável com os meios de comunicação de massa, assim como com seus ícones, mercadorias e identidades — todos tornados objetos cínicos-miméticos de um sistema de simulacros —, que ressignificam a repetição como tema da obra.

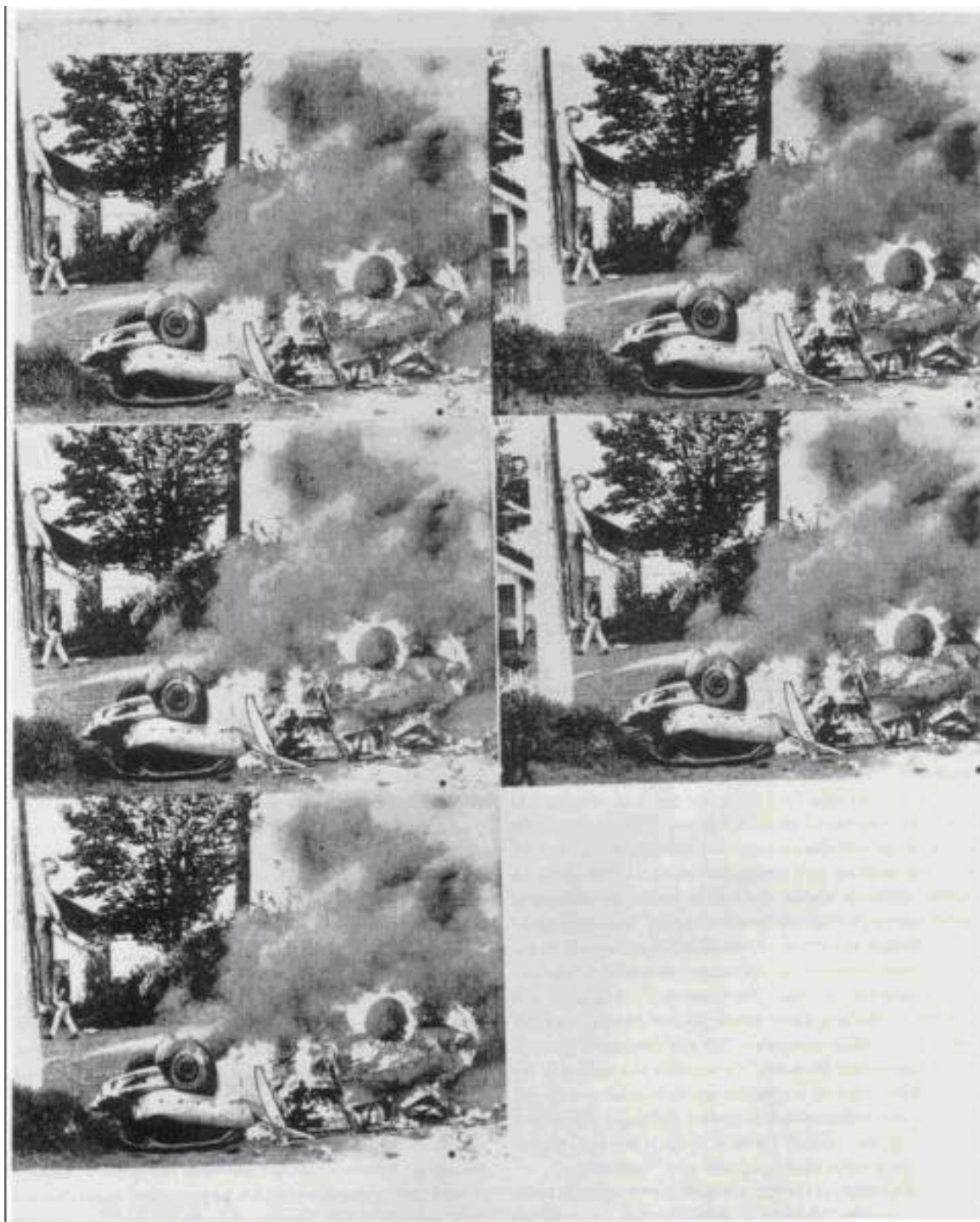
Na leitura crítica de Hal Foster, a repetição mimética de Warhol evidencia um realismo traumático, no qual *[e]ssas noções de subjetividade em choque e repetição compulsiva reposicionam o papel da repetição na persona e nas imagens warholianas* (201, p. 126). O reposicionamento do procedimento artístico e imaginário pela repetição, cria uma percepção de sua função na obra — uma função ambígua de dupla captura: a captura da representação do objeto de consumo no primeiro plano e, no segundo plano, a captura de seu processo de esvaziamento de sentido a partir de sua repetição exacerbada, como Foster escreve:

Antes de mais nada, as repetições de Warhol não só reproduzem efeitos traumáticos; também os produzem. Portanto, de alguma maneira, várias coisas contraditórias ocorrem ao mesmo tempo nessas repetições: uma evasão do significado traumático e uma abertura para ele, uma defesa contra o afeto traumático e sua produção (2015, p. 127).

Em outras palavras, os efeitos miméticos da repetição, a captura da captura da mimese na obra de Warhol, se dão como a evidência de diversos processos culturais, multiplicados nas retomadas e transformações visuais. De novo, a repetição surge como uma (re)exposição do motivo, provocando fratura e deslocamento de sentidos que se reconfiguram a cada vez que são vividos no real e no imaginário por meio da obra. A consciência de uma mimese que se acusa na repetição faz a repetição se tornar o objeto de uma representação ardilosa, que captura a captura da mimese e a expõe — sintomatizando e produzindo novos traumas, como vemos na obra de Warhol. Esse *modus operandi* é nítido em diversas séries do artista, sobretudo nas serigrafias de acidentes de carro, nas imagens de cadeiras elétricas, ou mesmo, no constante desgaste pictórico da imagem de Marilyn Monroe — entre outras tantas celebridades, ícones da moda,

música e cinema ou figuras políticas e célebres personalidades que circulavam nos meios de comunicação —, em constante reprodução sistematizada de si.

Figura 20 — "Carro branco em chamas III"



Andy Warhol, 1963. Serigrafia sobre tela, dimensões desconhecidas. Fonte: Wiki Art — Visual Art Encyclopedia.

Figura 21 — "Carro verde acidentado (Carro verde em chamas I)"



Andy Warhol, 1963. Tinta serigrafada e acrílico sobre linho. Fonte: Wikipedia.

Em “Carro branco em chamas III” e “Carro verde acidentado”, ambos de 1963, Warhol retrata repetidas vezes a cena de um acidente de carro, utilizando a serigrafia com a justaposição e a sobreposição das cópias aplicadas sobre a tela. Nessas obras, assim como nos trabalhos sobre mortes e suicídios, as imagens tiradas de notícias de jornais e meios de comunicação de massa emergem multiplicadas. Na reprodução mimética e seriada do motivo, a partir de uma repetição do procedimento técnico serigráfico, a cena trágica é apresentada tantas e tantas vezes que, essa rerepresentação compulsiva da morte, vai gerando um

amortecimento sobre o conteúdo violento da imagem replicada. No caso das duas obras de Warhol em que nos concentramos, nas quais o mesmo motivo serigráfico se multiplica, vemos uma experimentação do artista em revelar seus processos de captura, exposição e montagem instáveis, tanto da mimese quanto do trauma — implícitos no acidente de carro e no acidente das imagens. Seria possível pensarmos, a partir de Warhol, em uma mimese traumatizada, uma mimese lesionada pela hipertrofia de sua função (re)produtora mecanizada, saturada de deslocamentos imagéticos que provocam, em certa medida, deslocamentos da própria realidade e da forma como a percebemos.

Expõe a captura mimética fraturada, tanto dos procedimentos técnicos que operam a mimese quanto dos procedimentos reflexivos e culturais que a politizam ao mesmo tempo que a alienam, que chocam para logo amortecerem o trauma, para, então, novamente desestabilizar e retraumatizar: esse é o campo de relações miméticas que a superficialidade cínica e proposital da *Pop Art* warholiana nos oferece. As obras de Andy Warhol são armadilhas de captura, como um verdadeiro espelho multifacetado da cultura refletida e consumida por nós enquanto um produto mercadológico e narcísico em estilhaçamento.

Já em “Inserções em circuitos ideológicos”, de 1970, tanto com as garrafas de Coca-Cola quanto com as cédulas de dinheiro e outros objetos de circulação, a estratégia de Cildo Meireles é clara: infiltrar informações que corrompam a lógica de circulação do produto que lhe serve de suporte. Mas há ainda aqui mais questões que envolvem a captura mimética, sendo ela usada intencionalmente como uma estratégia para desmascarar a situação de supressão política brasileira, ao utilizar a captura da captura mimese para deflagrar um curto-circuito¹⁷ sistêmico — que se adequa à estética do produto, que copia seus padrões de informação —, e também para viralizar no próprio corpo do objeto uma anti-mensagem, um ataque sutil à sua programação visual e à propaganda do capitalismo de consumo, implícita no suporte que a impregna e a transfere para a realidade cotidiana.

É importante ressaltar que, entre os anos 1960 e 1970, o refrigerante era vendido apenas em garrafas de vidro, o que fazia necessária a devolução do

¹⁷[Eletricidade] Fenômeno produzido por uma conexão de baixa resistência entre dois pólos de um circuito elétrico, ocorre quando uma corrente elétrica com uma força muito grande passa por um circuito elétrico de intensidade igualmente elevada, ocasionando uma queda abrupta e uma descarga capaz de causar danos. [Figurado] Estado repentino de degradação; colapso: sua falação na minha cabeça ainda vai me dar um curto-circuito.

vasilhame para a fábrica, assim uma remessa de garrafas era destinada a uma nova localidade. Há outro tipo de inteligência mimética, agenciada pela obra de arte, que é justamente a inserção — que dá título à proposição — aproveitada em benefício estético discursivo para a disseminação de novas ideias em um circuito feito para consumir, e não pensar. A captura mimética acontece nessa inserção (re)mimetizada das informações que corrompem o sistema ao qual se aderem.

Podemos até falar de uma ironia mimética — tautológica e crítica —, que se apossa do veículo material e sígnico da produção industrial e o reverte, de produto condenado a um objeto de potência e militância artística, aberto para outros sujeitos participarem da disseminação de mensagens, partilhando o ato artístico com outros criadores e criadoras em potencial. Como a crítica de arte Thais Rivitti escreve:

O projeto, um dos mais conhecidos e comentados de Cildo Meireles, sugere um extravasamento do circuito de arte. Sugere que, inserida no fluxo da circulação de vasilhames, a obra de arte poderia romper com o circuito já conhecido da arte. Ao mesmo tempo mostra uma insuficiência e aponta para um desejo, ou mesmo uma necessidade, de se misturar no caótico fluxo urbano. Seria necessário, a partir disso, tentar compreender os termos dessa posição, implícita na obra, de que o espaço institucional é inadequado, ou ao menos insuficiente, para a ação ou a operação pretendida pela obra de arte (2009, p. 152-153).

Na camada de mimese mais profunda dessa obra de Cildo Meireles, o uso do sistema de circulação nos dá a ver, pelo na mesma face do trabalho, o próprio sistema de circulação dos objetos, o sistema de consumo de um produto ou ideia, e o ato político da circularidade de ideias fomentando uma comunidade em busca de liberdade, desenhando um povo em busca de um novo projeto emancipatório e social. Em seu avesso, o trabalho também expõe os limites do circuito artístico, estendendo-o para além das galerias e museus, infiltrando a potência estética de mensagens antissistema na circularidade de imagens-produtos.

O ato mimético de inserir nos rótulos da Coca-Cola informações que o corrompam destaca a ação mimética do artista como uma ação de curto-circuito sistêmica nas artes e nas mercadorias, capaz de produzir desvios no sistema de valores da mercadoria e na própria mimese ligada à produção de obras e conceitos no sistema artístico e cultural.

Figura 22 — "Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola"



Cildo Meireles, 1970. 25 x 6 x 6 cm, cada. Fonte: Tate.

Outro sinal de uma tautologia mimética crítica, em que a captura da captura da mimese se deflagra, é a transferência para algumas garrafas do produto, entre outras frases, a proposta do trabalho:

INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS

1_Projeto Coca-Cola

Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolvê-las à circulação

C.M. 5-70

Com isso, Cildo possibilita uma abertura experimental de sua estratégia, tornando a consciência crítica da mimese perceptível a todos que entrarem em contato com as garrafas impressas e reproduzirem suas instruções. Uma mimese participativa se estabelece entre imaginações através do trabalho estético dos artistas. O dispositivo mimético do projeto Coca-Cola, inserido em circuitos ideológicos, possibilita a sua autoprodução, a sua multiplicação contagiosa e a sua disseminação.

Já na obra “*Shibboleth*”, da artista colombiana Doris Salcedo (1958-), desenvolvida para o espaço da Turbine Hall na galeria inglesa Tate Modern, inaugurada em 9 de outubro de 2007 e aberta para visitação até 6 de abril de 2008; a especularidade estilizada da mimese na contemporaneidade encontra-se consigo mesma e com o dilema da representação do negativo, do trauma, da cisão e do impacto crítico da mimese dialética. O trabalho de Salcedo surge de uma palavra em hebraico, tirada do Antigo Testamento da Bíblia, do Livro dos Juízes, a qual se refere a uma guerra entre tribos israelitas. Na narrativa, a tribo que perdia a guerra necessitava cruzar o rio Jordão para escapar e, na travessia, era exigido pelos vencedores que essa palavra fosse pronunciada corretamente, caso contrário, aqueles que errassem a fonética eram identificados como inimigos e massacrados. Estima-se que mais de 42 mil pessoas foram executadas nessa travessia.

Retomando e atualizando o sentido histórico-trágico da palavra hebraica, a artista produz visualmente uma rachadura planejada e construída intencionalmente para o chão da galeria. A fratura, física e simbólica, metaforiza o perigo que toda travessia pode trazer, como a morte ou mesmo o preconceito — o racismo, o antissemitismo, a xenofobia e todo tipo de violência ou agressão sobre o outro na condição de estrangeiro. Não é à toa que a imagem de uma malha de arame, remetendo a grades de contenção, margeia o interior da fissura, evocando as cercas, muros e demais obstáculos fronteiros que impedem a livre circulação. A captura mimética do trabalho de Salcedo opera, não sobre a forma da rachadura em si, mas sim, como/enquanto fusão desinstaladora e reinstaladora de sua forma e seus múltiplos sentidos. Ao criar uma divisória física no chão do espaço da galeria, a artista realça e traz à tona todas as fronteiras reais e metafóricas que criam realidades apartadas e comportamentos de exclusão, que segregam territórios, corpos, subjetividades e espaços, mas que também são passíveis de enfrentamento e superação.

Na operação de captura da captura da mimese, Salcedo lança mão da representação do negativo, da apresentação da falha e da fratura que precisam ser superadas. Ao mesmo tempo, essa simples rachadura se torna um manifesto político sobre a condição mundial dos refugiados e uma crítica veemente às políticas europeias de imigração, transformando todos que se colocam no espaço da obra em imigrantes simbólicos de sua própria existência.

Literalmente, seu ponto de fissura é a potência simbólica que a trinca produz, sobretudo por nos obrigar a olhar para baixo e a reconhecer a instabilidade que se coloca sob nossos pés. Em uma perspectiva temporal, a obra também nos faz pensar: o que ocasionou aquela fissura? Que força ou acontecimento fraturou a unidade daquela área ou território? A polissemia da obra vem do movimento de resignificação que a imagem da rachadura provoca. Como Jean-Pierre Vernant (1914-2007) escreve em um de seus textos sobre imagem e mimese:

Fruto de uma imitação, a imagem consiste em uma pura semblância. Não tem outra realidade senão essa similitude com o que não é, com essa coisa outra e real de que é a réplica ilusória e ao mesmo tempo o duplo e o fantasma (2010, p.56).

É utilizando a mimese para produzir a semblância de uma separação abrupta que Doris Salcedo nos captura e provoca a multiplicação crítica de suas aparências e de seus significados. A instabilidade perigosa de "*Shibboleth*" está na ambiguidade incisiva que sua imagem produz, recontextualizando o tempo, o espaço e suas fronteiras simbólicas e culturais. Como a própria artista cita em uma entrevista sobre o trabalho para a Tate Modern: "'*Shibboleth*' é uma peça que remete aos perigos na travessia de fronteiras, ou a rejeição no momento de travessia de fronteiras". No caso da estratégia mimética, a fronteira que é ultrapassada é a de sua oscilação platônica-aristotélica.

Figura 23 — "Shibboleth"



Doris Salcedo, 2007-2008. Tate Modern (Londres). Fonte: site Art with a purpose.

A condição dialética da mimese, que transforma a obra de arte em uma armadilha estética, não deixa de afetar o artista, como também o público, produzindo um observador consciente e criticamente sensível às operações de multiplicidade mimética. Tal observador-modificado também é despertado pelos trabalhos do artista Giuseppe Penone, que nos transforma em um espelho-quebrado, em que perdemos o limite e a capacidade de discernir o modelo e o modelado, o que se apresenta nas pedras constituintes da obra "*Essere fiume*" – ser rio. No entanto, ao mesmo tempo, os atos miméticos de Penone nos desafiam a acessarmos uma consciência tão poderosa quanto formadora dos limites da própria discernibilidade do escultórico e do vivo. Nessa captura da captura da mimese, na qual a obra coloca em jogo a força escultórica do rio e do artista como uma só, a recepção de tal consciência usa da semelhança e do isomorfismo para produzir uma diferença perceptiva que funda e revaloriza as operações miméticas, enquanto filiação com o mundo.

Figura 24 — "Essere fiume"



Giuseppe Penone, 1981. Fonte: ARTSY.

"*Essere fiume*" se configura como mais uma estratégia de *site specific*, ou melhor, '*river specific*', que se desenvolve a partir da seleção de uma pedra de rio e, posteriormente, a análise do tipo de mineral que constitui aquela pedra e o mapeamento de seu deslocamento topográfico a partir da força de erosão do rio que vem escavando a presente paisagem. Depois das investigações, Penone encontra o mesmo material da localidade originária e se transforma em rio ao utilizar as marcas do tempo da pedra erodida para trabalhar escultoricamente sobre a matéria, criando as mesmas marcas que as enchentes, correntezas, e todo tipo de acidente topográfico que o fluxo fluvial pode causar nos corpos materiais que carrega. Tal série de operações termina quando, aos nossos olhos, encontramos em um espaço expositivo duas pedras que se assemelham. De início, parece que nada há de novo, mas no silêncio da observação, a estranha semelhança aponta para uma similitude absurda, tão erosiva de nossas percepções quanto as corredeiras de um rio para suas margens e pedras.

A indiferenciação das pedras de “*Essere fiume*” aponta para uma captura da captura da mimese, que arremessa nossa visão para a força da natureza em relação viva com a escultura, operando a linguagem do tato e do toque, que se vale das texturas e volumes para realização de sua ação: produzir sensibilizações tridimensionais, que nos recolocam novas consciências sobre a vida e o mundo, sobre o corpo, o espaço e a matéria. Em uma entrevista realizada pela professora e curadora Marina Câmara e o professor e pesquisador João Guilherme Dayrell com Penone em 2016, o artista assim comenta sobre o trabalho “Ser Rio”:

Nos anos 1980 fiz uma obra pegando uma pedra de um rio. Fui até a pedreira onde tinha o mesmo tipo de pedra, retirei um bloco e dele recriei uma pedra igual, pensando que a técnica da escultura é muito parecida com o processo ao qual é submetida uma pedra trabalhada pela água do rio. Portanto, o título da obra foi *Essere fiume* (Ser Rio). Ora, realizar a obra tem para mim um interesse e um valor; produzir a pedra e colocá-la no contexto do mundo tem um valor para mim. Mas, caso eu não colocasse ao lado dela a pedra que peguei no rio, ninguém compreenderia esse valor. Por isso é importante reproduzi-la de modo não perfeito (2014, p.38).

Como vemos, os atos miméticos usados por Penone reposicionam a mimese, tomando-a como uma operação produtora de valores sensíveis outros, reposicionando nossa percepção estética sobre a natureza, a matéria e a própria mimese no trabalho do artista. *A mímesis, se ainda cabe insistir, não é imitação exatamente porque não se encerra com o que a alimenta* (LIMA, 1980, p. 23).

A série de trabalhos que apresentei é um pequeno recorte de uma infinidade de outras estratégias de mimese que continuam se multiplicando no espelho-quebrado da contemporaneidade. Mapear e catalogar, ou mesmo criar uma tipologia das operações, não nos cabe, pois assim como na própria biologia, as classificações miméticas caem logo em defasagem, já que a vida e a arte sempre mudam e se atualizam. No caso humano e cultural, sobretudo artístico, a limitação também se coloca. Se a cultura dá saltos, retrocede e constantemente se adapta e se transforma, o que cabe salientar é o potencial vivo e transformador da própria mimese. No caso desta tese, a mimese na contemporaneidade é pensada a partir da metáfora do espelho-quebrado, sua aparição, mesmo de fundo, é crítica, consciente e delatora de seu papel. A captura da captura da mimese recoloca na conta do artista uma responsabilidade social e cultural pelos atos miméticos que ele reproduz em seu trabalho — consciente ou inconscientemente.

Repensar a mimese no contemporâneo se torna necessário, pois ela nunca parou de acontecer, e a cultura se vale dela para continuar a existir. Cabe, então, ir além e ser crítico a suas operações — no caso da experiência artística contemporânea, a deflagração da mimese em sua própria captura é uma ação tão conceitual quanto técnica ou procedimental. Retomando o olhar de crítica antropológica ao conceito, lançado por Hans Blumenberg, lê-se:

O conceito, o instrumento de liberação, da representação não imposta do não presente, é ao mesmo tempo o instrumento de aspiração por um novo presente — mas desta vez não forçado senão buscado (BLUMENBERG, 2013, p. 66).

Pensar o trabalho do artista como um instrumento de liberação e de representação do não presente é indispensável, para que essa captura da captura da mimese se desvele como uma ação intencional e potente das obras que assim fazem. Uma obra armadilha é aquela que, tanto quanto o conceito, o encarna sensivelmente se transformando em um instrumento de aspiração por um novo presente — buscado em cada ato mimético, revolucionando tanto a obra quanto o próprio fazer artístico e a vida que por ele é tocada. Citando Peter Bürger: *[d]o intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte* (2012, p.134). Mesmo que esta frase de Bürger esteja ligada ao contexto revolucionário das vanguardas históricas do início do século XX, retomo-a para repeti-la e ecoá-la em nosso contexto quando, nas primeiras décadas do século XXI, uma revolução da vida se torna mimeticamente necessária.

1.8.3 Naufração inimigo — 1943

Se a imagem pobre, como defende Hito Steryl (1966-), é uma cópia em movimento que conforme acelera, se deteriora, sendo:

[U]ma imagem errante, uma imagem itinerante distribuída gratuitamente, exprimida através de conexões digitais lentas, comprimida, reproduzida, pirateada, remexida, bem como copiada e colada em outros canais de distribuição (STERYL, 2018, p.2017).

Percebemos, então, que vivemos imersos em um universo de imagens pobres. O atravessamento desse tipo de imagem em meu trabalho de artista aconteceu justamente nas navegações errantes pelo espaço virtual da Internet, na busca por informações históricas de naufrágios na costa brasileira. Em uma dessas derivas, me deparo com um arquivo fotográfico digitalizado a partir de um filme analógico, disponível para consulta no site do Arquivo Nacional. O encontro com este arquivo me fez afundar e ser fisgado por suas imagens, a ponto de fazê-las emergir em meus trabalhos visuais.

Nesse arquivo constavam fotos de pilotos da Força Aérea Brasileira (FAB), como também imagens de aviões, da artilharia, dos hangares, dos galpões e, curiosamente, três imagens inquietantes, nas quais indivíduos expõem seus corpos em um tipo de exame médico ou perícia técnica que buscava identificar a origem de buracos nos uniformes dos pilotos e possíveis machucados em seus corpos. O arquivo mantinha apenas a descrição: “naufrágio inimigo — 1943”; sem descrições ou especificações sobre o seu conteúdo. Salvei as imagens em meu computador e continuei a pesquisa de informações sobre afundamentos de embarcações na costa brasileira.

Tempos depois, me deparo com algumas notícias de jornais de circulação nacional, também achados na Internet, sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial pelo motivo de sua frota de navios mercantes estar sendo dizimada em ataques realizados por submarinos nazistas nas mesmas rotas. Os dados estimam que cerca de 33 navios da Marinha Mercante Brasileira foram afundados em águas internacionais durante a segunda Grande Guerra, com um total de 982 mortos oficialmente contabilizados no período.

Entre todos esses artigos, um dos jornais possuía um texto que narrava um afundamento heroico no litoral carioca. O feito era de um piloto da FAB, o aspirante Alberto Martins Torres, que no dia 31 de julho de 1943, a 87 quilômetros do Pão de Açúcar, afundou o submarino alemão U-199, suspeito de estar abatendo os barcos na costa do Brasil. Nessa notícia de jornal, que se encaixava com a datação das fotos achadas no Arquivo Nacional, o afundamento do submarino inimigo é descrito a partir de dois momentos de clímax no testemunho do piloto:

- (a) Antes do ataque — *'A menos de um quilômetro do submarino podíamos ver nitidamente as suas peças de artilharia e o traçado*

poligônico de sua camuflagem que varia do cinza para o azul cobalto'
(FRAGA, 2013);

(b) Após o ataque — *'A proa do submersível foi lançada fora da água e, ali mesmo ele parou, dentro de três círculos de espuma branca deixada pelas explosões'* (FRAGA, 2013).

Com esses dados iniciais e com outras matérias de jornais que também descreviam o fato naquela data, foi possível descobrir que, durante o afundamento do submarino, o avião que o abateu havia sido avariado por uma rajada de tiros. Esse contra-ataque ricocheteou no avião e nos pilotos, que eram aqueles sujeitos sem nomes, expostos nas fotos encontradas no site do Arquivo Nacional em uma situação de exame físico, após o pouso no comando da Força Aérea, entre as felicitações e a confirmação do naufrágio inimigo.

Mesmo com os fatos e as histórias que acompanhavam aquelas imagens do arquivo se esclarecendo em uma narrativa lógica, as três fotografias dos corpos feridos e expostos pareciam desencaixadas das demais imagens do arquivo. As três fotografias dos corpos emanavam a sedução do ferimento de batalha e certa fragilidade concomitante. Os corpos de carne estavam ali, expostos, feridos e machucados, e carregavam a ferida de um afundamento duplamente simbólico: acometido sobre o inimigo e sobre seus próprios corpos — como também seus próprios cascos.

Corpos e cascos, cascos e corpos: ambos partilham a integridade física como capacidade motora de existir e resistir. Corpos que se atingidos e feridos gravemente, declinam, arruinam-se, naufragam. Corpos que residem ali, fotografados para serem olhados devido às suas marcas. Corpos examinados que estavam sob a mira do inimigo abatido. As imagens desses corpos descobertos, sondados e celebrados, criam e expõem, pelo acréscimo da monotopia realizada sobre as fotos, um momento intenso de sedução e de morte. A mira feita de tinta tipográfica reconstrói mimeticamente, ao redor daqueles corpos, o frisson da mira sobre o alvo antes do tiro e recria o desejo de olhar o corpo que se abate e afunda, de assistir o corpo que se digladiava e que, ao mesmo tempo, sacrifica sua integridade ao vencer.

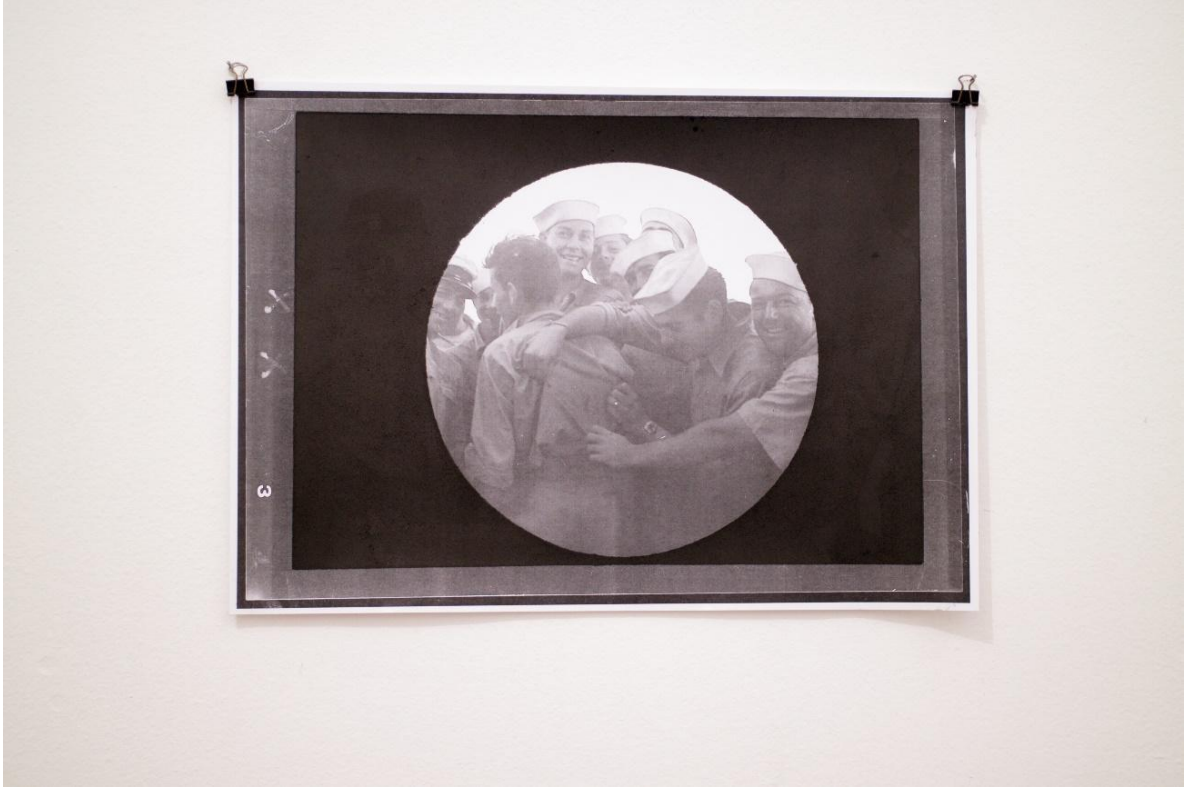
Figura 25 — "Naufrágio Inimigo – 1943"



(a)



(b)



(c)



(d)

Legenda: (a), (b), (c) e (d) —Márcio Diegues, 2019. Monotipia sobre imagem impressa do Arquivo Nacional. 29,7 x 42 cm. Fonte: O autor.

A mira, visão concentrada sobre um determinado objeto no espaço, cria um ponto de vista tensionado — o alvo — e mimetiza em seu revés a forma de uma escotilha do desejo, um buraco de fechadura, uma abertura focada na fragilidade que emana dos corpos belicosos. Para materializar a tensão do olhar que admira a fragilidade circunscrita e que procura um ponto de ataque e de letalidade, imprimi manualmente uma delimitação circular entre o climax da imagem e as margens da fotografia em seu estado original. Essas imagens em minha mira foram veladas por uma camada de tinta tipográfica, revelando, por meio de um círculo de vedação sobre o suporte impresso, não apenas o corpo em foco do observado mas a posição de voyeur do observador, o que desvela o olhar agindo como uma mira do desejo e uma escotilha da traição.

As três imagens do arquivo, antes sem nome e sem contexto, pareciam anunciar um perigo iminente, mesmo quando só havia silêncio contextual sobre as suas origens. Confesso que, ao achar a história real das imagens mesmo sem endereçá-las, temi o esvaziamento de seu encanto cego pela verdade factual descoberta. A cegueira inicial do arquivo achado à deriva — como o fundo de um espelho opaco — era instigante, pois mencionava um naufrágio que não aparecia explicitamente em seus registros e que só poderia ser refletido pela imaginação. E o indício mais próximo dele, factual e metafórico, eram aqueles uniformes furados e os corpos machucados e expostos.

Mesmo após ocorrer a identificação das fotos do arquivo com as histórias dos jornais, as imagens se abriam à possibilidade de especularmos sobre o destino assombroso daqueles pilotos; já que, tais corpos, expostos e examinados nas imagens, carregavam fisicamente a marca de um naufrágio que só se poderia ver, ou supor, imaginariamente. As imagens dos heróis traziam em si mesmas as marcas de uma perdição, um desejo belicoso decalcado na lesão do combate gravado sobre seus corpos, o que nos aciona o olhar como uma escotilha, ou mesmo, como uma mira do desejo sobre o desejado focando, analisando, diagnosticando-o.

A concepção desse trabalho atravessa várias camadas de informação e passa por transformações das próprias imagens que o deram vida, desde o seu achado acidental na Web até as mudanças de sua forma, seu material e seu contexto — através de uma série de deslocamentos nos quais a noção de cópia se afirma pela diferença de sentido que o trabalho do artista produz sobre o contexto original dessas imagens de arquivo. Na errância, meu pensamento acoplado às imagens

digitais continuou velejando até que a estratégia da mimemotécnica para a obra se delineasse na ação de impressão do arquivo digital e de construção manual desse alvo com a monotipia, formalizando e restringindo nosso ponto de vista a operar como uma mira sobre as imagens do trabalho, intercruzando a imaginação, o desejo e o fato histórico real.

1.8.4 A sereia, o colar e a coroa

Sereia. Entidade meia peixe e meia mulher, que seduz pelo canto os navegantes e pescadores, fazendo-os naufragar e morrer. Mostra-se, às vezes, ao pescador que se apaixona perdidamente, atirando-se n'água para reunir-se à sereia e morrendo afogado. [...] As sereias, no tempo de Homero, eram três aves e não peixes. [...] Os cronistas do Brasil colonial desconhecem a sereia, talqualmente ela hoje seduz e se apresenta fisicamente. Recebemo-la *made in* Europa, e facilmente assimilou-se nas superstições, pelas águas do mar e dos rios.

As sereias eram também divindades funerárias, indicando a voz suave dos mortos ou destinadas a chorar pelos defuntos.
Câmara Cascudo

A imagem da sereia é um enigma visual e imaginário, como a esfinge ou a Medusa, ou como uma quimera; sua atração é o efeito paradoxal e hiperbólico da sedução e da morte. Desejá-la é cair nas garras do próprio desejo, do próprio (en)canto — como um chamado à perdição de si e em si.

Da fábula da pequena sereia, escrita por Hans Christian Andersen (1805-1875), às sereias de Ulisses, descritas por Homero (928-898 A.E.C), tantas deformações miméticas ocorreram no mito, tantas adaptações culturais foram criadas, tantas pseudomorfoses¹⁸ foram acometidas — e todas essas cópias apontam para uma sobreposição mimética e topológica. Uma das primeiras errâncias de sua forma e de seu conceito teria sido a origem latina do mito e a adaptação do nome Sirenes para o nome Sereia. Outra causa seria a origem diversa do mito das sereias, que possui várias fontes em diferentes escritores antigos, alguns as enumeram como três monstruosas criaturas, e outros as descrevem como

¹⁸BOIS, 2007.

sete musas. Em uma das versões do mito, as Sirenes seriam as acompanhantes de Perséfone. Quando a deusa é roubada por Hades; sua mãe, Deméter, as incumbe de procurar a filha e lhes dá corpos de aves, para que voem pelos quatro ventos e a chamem com suas belas vozes. Além da transformação do nome e da diversidade de fontes do mito, a confusão morfológica, entre as sereias, as ondinas, as nereidas, as limnátides, as náíades e as mermaids, delineou no imaginário, por meio de aproximações e confusões miméticas ao longo do tempo, seus corpos como sendo metade mulher e metade peixe, diferente da versão grega, em que elas, as Sirenes, são mulheres com características de aves.

No entanto, a diferença crucial entre as Sirenes antigas e as Sereias europeias é que as Sirenes encantam pelo canto, ou seja, requisitam a escuta usando suas vozes, como vemos na literatura de Homero. Nesse caso, a imagem e a beleza sedutora dessas criaturas não estariam em sua forma carnal, mas sim em seu canto desejoso — em seu “canto mavioso”, como consta em versos do poema de Homero, traduzido em português de Portugal. Já as ondinas, as mermaids, assim como as ninfas do mar e a própria lemanjá, em África, encantam pela beleza muda da imagem visual. Elas nos capturam pela beleza de suas aparências sedutoras, entre a forma monstruosa e exuberante que atrai para ser vista e ser olhada, que exala o feminino terrível e tentador e que estimula a monomania da excitação. Não é por acaso que as representações das ondinas e ninfas do mar, e mesmo de lemanjá, possuem ou ostentam espelhos para se olharem e se admirarem à luz da Lua ou do Sol, pois são o reflexo da água-espelho — estão sempre a pentear vaidosamente seus longos cabelos e a jogar a isca tentadora de suas imagens para fisgar o desejo alheio.

Tal sereia narcísica, que gosta de se refletir e ser reflexo, que gosta de espelhar sua condição de encantamento visual-fluvial e de mimetizar o desejo do desejante em miração, produz um desejo que é denunciado pelos olhos de quem é seduzido e fisgado pela imaginação. A beleza misturada com incredulidade intensifica a experiência de um encontro com nossos abismos, nos desafia ao sermos fisgados de nossos mares imaginários, por meio dessas imagens que funcionam como anzóis para a mais bela e perigosa isca. Eis aqui uma lição mimética.

Certa vez, caminhando pelas ruas de Londrina (Paraná), percebi-me fisgado por uma imagem. Um vislumbre quando passei por uma lixeira, na calçada de uma grande casa, com sacolas de roupas, garrafas vazias e, misturados a restos de flores e comida, eu vi um colar e um broche de pérolas. Aquela cena era de um encantamento estranho, bonito e traiçoeiro que me puxava para perto do lixo; mesmo sabendo que tudo poderia ser falso, uma ilusão ou um delírio, a atração pelos objetos que eu supunha ver me fazia chegar mais perto para tocá-los, para averiguar aquele brilho malicioso. Meu assombro era como o de São Tomé, o incrédulo, na frente de Cristo, ao perceber que suas chagas eram verdadeiras. A mesma intensidade de negação miraculosa me acometia e eu duvidava de tudo o mais que havia ali, naquela lata de lixo sobre uma calçada quente, disponível em meu campo visual e minha imaginação. A imagem das joias brilhava e me atraía cada vez mais para o seu encontro, me fisgava, sobretudo pela dúvida que ela gerava, pela discrepância da realidade absurda que ela estimulava no meu pensamento: as jóias no lixo; a beleza nos restos. Era a contradição que me fazia avançar e recuar sobre a lata de lixo, tomado por uma curiosidade febril e tentadora de ver.

Ao me aproximar, confirmei que aquelas joias eram mesmo reais. Nada mais do que bijuterias que brilhavam e que estavam ali, entre os restos de comida. Objetos estes que foram o despojo de alguém que não os queria mais. De fato, as joias estavam ali, gastas e usadas, abandonadas à sua sorte, sem fechos, enferrujadas e perdendo seu fascínio. Era como um tesouro naufragado no espaço urbano que aos meus olhos ainda brilhava como o encanto de uma sereia. Coletei os objetos com cuidado e os guardei por um tempo.

Depois disso, a rota que meu imaginário traçou para que esses objetos se tornassem um trabalho visual só aconteceu muito tempo depois, por causa da pesquisa sobre o mar, pelo meu deslocamento para o Rio De Janeiro e por causa de uma série de anzóis que eu havia comprado para desenhar e criar um objeto posteriormente. Além desses anzóis, há algum tempo eu também coletava os nós de cabelo da minha mãe que ficavam presos nos pentes e na escova quando ela se penteava. Os nós de cabelo me fascinavam, pois se formavam do entrelaçamento cego e caótico entre o pente, o gesto de pentear e as fibras do cabelo, gerando

amarrações intrincadas e impossíveis de se desatar de uma beleza única, como os nós de marinheiros e como as amarrações de âncoras e navios.

Após minha mudança para o Rio de Janeiro, decidi usar os nós de cabelos coletados até então os amarrando com os anzóis que havia comprado. Busquei criar iscas, como as que os pescadores confeccionam para a pesca esportiva. Nelas, a beleza e o refinamento estético precisam, como na lenda das sereias e ondinas, seduzir para ser eficaz, atrair para predar. Dessa ideia surgiu o "Objeto-isca (Sereia)", uma isca feita com os nós de cabelos e um anzol grande, pendendo amarrado a um novelo de linha de pesca que está preso à uma peça de madeira torneada.

Figura 26 — "Objeto-isca (Sereia)"



(a) (b)

É um objeto de função simbólica, que se constitui como uma ferramenta de pesca e como um pêndulo visual. A peça é leve, não possui massa e se sustenta na ação da gravidade, equilibrada no espaço como um prumo. A linha de pesca, um símbolo que remete à lira das Sirenes, personifica o sentido feminino, delicado e

tensionado como um fio que dá vida à obra e que liga os dois extremos da imaginação despertada pelo objeto. A peça também deriva das ferramentas de pesca improvisadas que via pescadores da praia do Flamengo (Zona Sul do Rio de Janeiro) utilizando — como, por exemplo, uma adaptação da vara de pescar. Do fio do mito ao fio da vida cotidiana, do fio da lira ao fio do imaginário despertado pelo objeto: são as sobreposições miméticas de sentidos e significados que fazem os materiais ressoarem uma captura irresistível para a imaginação.



(c)

Legenda: (a), (b) e (c) — Márcio Diegues, Sereia, 2019. Anzol, nós de cabelo de minha mãe, linha de pesca e peça de madeira torneada.

Fonte: O autor.

"Objeto-isca (Colar)" é outra peça criada a partir das bijuterias achadas na lixeira, outra armadilha simbólica da beleza. Nas extremidades de sua linha de pérolas, dois

grandes anzóis substituem os fechos. Esse colar — diferente do tradicional colar de pérolas, que serve como adorno e representa a mulher conservadora, moldada pela cultura patriarcal e devotada ao marido e ao lar — é uma peça sádica, uma joia cruel que adorna o risco iminente de um ferimento naqueles que a usam. Um perigo contraditório emana do objeto, assim como uma obsessão simbolizante. Podemos ouvir o ressoar do seu sentido como se ouvíssemos um canto de captura — destinado ao ferimento e à exposição da redoma cruel que se constrói ao redor do pescoço da beleza. Uma joia que representa o canto silencioso e a transformação do mar e da potência feminina no imaginário cultural, sob a figura da sereia.

Figura 27 – "Objeto-isca (Colar)"



(a)



(b)

Legenda: (a) e (b) — Márcio Diegues, 2019. Anzóis e colar de pérolas. 30 cm. Fonte: O autor.

O "Objeto-isca (Coroa)", por fim, é outro objeto-isca de função simbólica. Ao me apropriar do adorno de cabelos, cravejei suas pérolas com pequenos anzóis de pesca, colocados em consonância com cada linha de pérolas do broche — como se constituíssem tentáculos e ventosas de um brilho frio sobre as pérolas da bijuteria — ; além de colocar um grande anzol na estrutura central. A beleza aferida pelas pérolas e pelos anzóis objetificam em nosso olhar um feminino simbólico e terrível, ligado ao mar e à representação da sereia no imaginário cultural, delatando a imagem e suas seduções, assim como suas castrações sociais e culturais.

As três peças expõem a construção de um feminino monstruoso misturado ao feminino irresistível, atizam em nós a conceitualidade da joia e, ao mesmo tempo, a operação de captura perversa da armadilha. Esses opostos hiperbólicos, exagerados e criadores de pontes entre os extremos de nossa imaginação e de nosso desejo, recobrem o objeto com uma beleza maliciosa e muito atraente.

Figura 28 — "Objeto-isca (Coroa)"



Márcio Diegues, 2019. Anzóis e broche de pérolas, 5 x 7 x 10 cm. Fonte: O autor.

Os objetos dessa série são tímidos e traiçoeiros; não falam de uma paisagem marítima, extensa e natural, mas de uma imensidão interna e afetiva. Sua expansão é no íntimo do gozo e da castração. Ambos objetos tocam em questões relativas a

um espaço mental e psicológico, por meio da instalação e desinstalação do mito das sereias. Podemos criar diálogos miméticos com as peças da artista Nazareth Pacheco e da artista Meret Oppenheim.

Figura 29 — Vestido de giletes



Nazareth Pacheco, 2010. Vestido, Acrílico, Cristal e Laminas de Gillette, 130 x 35 cm. Fonte: Galeria Murilo Castro.

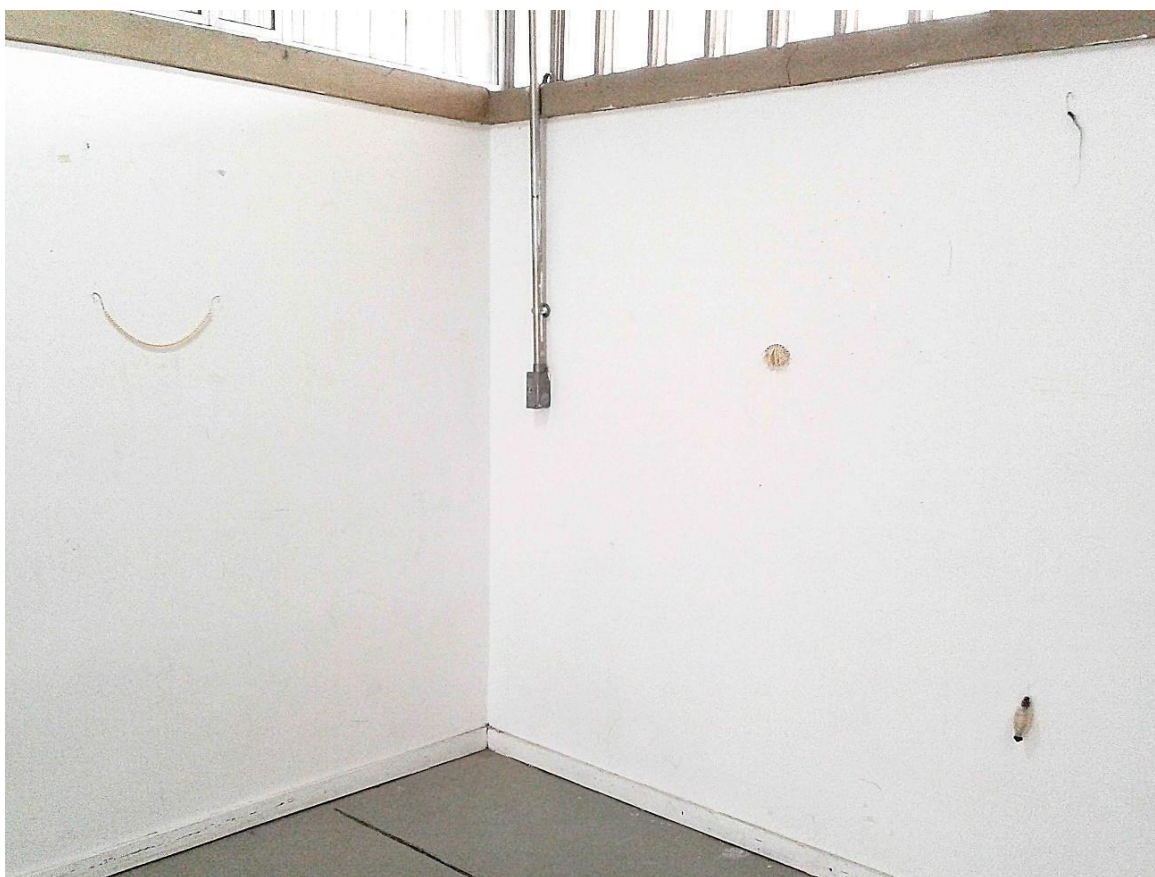
Figura 30 — "Lanche em pele"



Meret Oppenheim, 1936. Xícara, pires e colher cobertos de pele. Dimensões: 10,9 cm (diâmetro da xícara); 23,7 cm (diâmetro do pires); 20,2 cm (comprimento da colher); 7,3 cm (altura total) . Fonte: MoMA.

O “Lanche em pele”, de 1936, é a síntese da atração repulsiva na operação ressimbolizada dos objetos surrealistas em suas utilizações cotidianas. A xícara, o pires e a colher de chá, revestidos de pele de gazela por Oppenheim, se desdobram no estranhamento de seus usos comuns. A imaginação continua o objeto surrealista no hábito, desdobrando-o na sensação peculiar da boca que toca a borda da xícara peluda ou na colher sendo saboreada pela língua em contato com a pelagem. Gestos de uma situação corriqueira, mas radicalmente ressignificada no cotidiano experimentado como real-surreal. O mesmo vale para o vestido de giletes (1997), de Nazareth Pacheco, que, ao imaginarmos sendo usado, somos consumidos pela peça, já que encarnamos simbolicamente as violências vividas diariamente pelo corpo feminino a partir dos sentidos sociais e psicológicos dos materiais da obra.

Figura 31 — Série de objetos-iscas



Márcio Diegues, 2019. Colar, coroa e sereia. Galeria do ateliê da Uerj. Fonte: O autor.

No caso dos meus trabalhos, a atração dúbia em relação às pérolas e aos anzóis se torna a verdadeira charada dos objetos. É o encantamento produzido pela contradição dos materiais, na forma de uma especulação visual, que torna cada peça tão estranha e, ao mesmo tempo, tão familiar, tão atrativa — e tão traiçoeira. A sereia que é projetada em algum nível de nossa imaginação pelos objetos-iscas, com suas pérolas e anzóis, poderia ser Medeia, poderia ser Antígona, poderia ser Medusa, poderia ser lemanjá, poderia ser Maria Madalena, poderia ser Iara, poderia ser essa potência do feminino no sentido mais fecundo e ameaçador do mito.

A especulação erótica dos objetos, assim como o perigo que eles emanam, tem a ver com um sentido de seus próprios materiais ressoado em nossa imaginação. As pérolas, a linha de pesca, os anzóis: todos são elementos ligados ao mar, mas com funções imaginárias e valores utilitários diferentes. É a sua conjunção que faz um sentido estranho ser escutado como um canto pela nossa visão. Como nos fala Jean-Luc Nancy:

A possibilidade do sentido identificar-se com a possibilidade da ressonância, ou seja, da própria sonoridade. Mais precisamente, a possibilidade sensata do sentido (ou, se se quiser, a condição transcendental de significação sem a qual não haveria nenhum sentido) recobre-se com a possibilidade ressonante do som: quer dizer em definitivo, com as possibilidades de um eco ou de um reenvio do som a si em si (NANCY, 2014, p.51).

Como o filósofo escreve a partir de suas reflexões sobre a escuta, é nessa "ressonância" de algo em nós, e de nós em nós mesmos, que desvelamos novas camadas do próprio ato de significar pela imaginação — e a captura da captura da mimese se faz notar. A condição de identificar-se com a possibilidade da ressonância de um novo sentido, estranho a nós, traz novamente os objetos-iscas, as joias de uma beleza traiçoeira, para o campo mitológico e psicológico de antigos amores e castrações, da figura da mãe e da figura da morte — todas elas em sua potência de feminino — na figura imaginária da sereia - figura da morte.

Quando Franz Kafka escreveu sobre o silêncio das sereias, talvez percebeu que seus agudos silêncios eram quando elas mais ansiavam capturar. Possivelmente, no fundo dos versos que Kafka escreve ao reler e espelhar Homero, as sereias sejam as figuras do puro desejo de quem as desejava; e para vislumbrá-las, antes era necessário ouvir seus monstruosos encantos.

Se os objetos nos despertam certos desejos e estranhamentos, é porque suas imagens tocam em camadas de sentimentos e projeções de nosso imaginário — reprojetoando-as e remetizando-as —, e criam aproximações e afastamentos, identificações e deformações, assim como acontece com o mito da sereia, que foi se transformando ao longo do tempo, ressignificando-se formal e conceitualmente em cada localidade por onde o seu sentido chegou, se instalou e sobreviveu. A imagem de cada objeto aqui apresentado: a "Sereia", o "Colar" e a "Coroa", intensifica o fetiche simbólico que depositamos imaginariamente neles. É no reconhecimento dos elementos que constituem cada uma destas proposições, e de suas operações de confecção, que essas obras nos fazem, simbolicamente, atribuir sentidos e sentimentos para as pérolas e para os anzóis, e estranha-los, para assim nos afetarmos com nosso desejo frustrado de produzir sentido para suas partes. Retomando a imagem pobre, Hito Steryl escreve:

A imagem pobre não é mais sobre a coisa em si – o original originário – e sim sobre suas próprias condições reais de existência: circulação em massa, dispersão virtual, temporalidades fragmentadas e flexíveis. Ela é sobre rebeldia e apropriação assim como sobre conformismo e exploração. (STERYL, 2017, sem página).

Penso que as apropriações e os deslocamentos iniciais, como estratégias de produção visual a partir da imagem pobre defendida por Steryl, falam dos trânsitos imaginários e dos acasos descontrolados na vida da cidade e na Web, das derivas pelo espaço urbano e virtual, assim como do descarte de objetos e imagens e de suas funções afetivas. Falam também da coleta dessas imagens gastas e de sua ressignificação como condição real de existência para outros sentidos no trabalho visual. É no trabalho do artista, através dos processos mimemotécnicos que podem conduzir à falha, ao erro, ao acaso, que persiste a potência significativa da linguagem como uma correspondente existencial dessa vida que imagina o mundo que vive. Desse modo, mesmo na falência e no naufrágio, se há desejo, há transformação imaginária do real através do fazer cotidiano do artista. Tal fazer — mimemotécnico por excelência — visa ampliar os limites de nossas visões de mundo, arremessando-nos para além dos limites da imaginação e, desse modo, emancipando todos nós com a obra — fisgados no fundo por nós mesmos.

2 A IMAGINAÇÃO MIMÉTICA E A MIMEMOTÉCNICA

Imagens simulam imagens em busca de imagens e realidades perdidas.

G. Gebauer. e C. Wulf

As imagens nos capturam. Tal captura é o efeito da imaginação em relação mimética com o visível. Desse modo, podemos aprender algo valioso com a lenda tupi do jabuti que venceu o veado¹⁹ ou, então, com uma percepção tautológica da repetição do mesmo no mesmo, produzindo a diferença. E ainda, com a superação das adversidades pela orquídea-vespa²⁰, a imitação vegetal sem limites da boquilha²¹, ou, até mesmo a transfiguração da aridez do deserto sobre a matéria vegetal da *Lithops*²² e, depois, a obra artística como armadilha²³.... Ora, o que vemos em tudo isso? O que essas imagens e figuras nos provocam? Que reconhecimento abrupto e que identificação perspicaz é possível traçar a partir da percepção das similitudes e das diferenças entre essas formas, entre as espécies sensíveis por meio dos fenômenos imitadores e das metáforas miméticas que se tornam imagens a se imaginar? E o que seria essa força visual que as imagens desatam em nossos corpos e que manifesta pensamentos, sonhos, devaneios e desejos? Como nomear esse fluxo provocado quando as imagens agem e/ou quando as imagens estão em ação em nós?

De alguma maneira, pensamento e imaginação, ao longo da tradição artística, cultural e filosófica ocidental, parecem ora se opor e ora se complementar, mas tendenciosamente, o racionalismo clássico sempre sobrepõe a razão à imaginação, assim como desvaloriza a *imitatio* a favor da *ratio*. No campo artístico e na arte contemporânea tal separação entre imagem, pensamento e imaginação é imprudente ou extremamente danosa. Na teoria, é a partir de uma abordagem simbólica da imaginação, feita por Gilbert Durand (1921-) em seu livro *A imaginação simbólica*, que a hierarquia do pensamento e do entendimento sobre a imagem e a imaginação desmorona e se transforma radicalmente. Em sua tese, Durand analisa

¹⁹Transcrita no prólogo desta tese.

²⁰Tópico 1.7.1 do subcapítulo 1.7 desta tese.

²¹Tópico 1.7.2 do subcapítulo 1.7 desta tese.

²²Tópico 1.7.3 do subcapítulo 1.7 desta tese.

²³Subcapítulo 1.8 desta tese.

ao longo da história as reduções que o signo sofreu a partir do movimento iconoclasta: ora por falta de pureza e sentido, ora por evaporação de sentido; e, depois, a redução provocada pelo positivismo, sendo o simbólico revalorizado com a psicologia de Jacques Lacan (1901-1981) e a fenomenologia de Gaston Bachelard (1884-1962) e Ernst Cassirer (1874-1945), que redescobrem a imaginação ligada aos processos de formação de sentido e significação.

A partir da leitura de Durand sobre a simbolicidade da imaginação, é possível compreender artisticamente a mimese como parte constitutiva dessa força simbólica imaginante: uma plasticidade formadora, ou melhor, uma força (des)instaladora dos sentidos se pensarmos a partir da perspectiva teórica de Philippe Lacoue-Labarthe, mas que, em todo caso, captura e recria as imagens e os seus significados, sobretudo na obra de arte e nas práticas artísticas. Ainda é possível espelhar essa mesma proposição e compreender a imaginação como uma força mimética capaz de (re)capturar e atualizar o que foi percebido pelas sensações, compreendido pelo pensamento e/ou estabelecido pela cultura. Seja instrumentalizando a linguagem pelos gestos, seja exteriorizando as emoções pela expressão e transmitindo constantemente, por meio das relações com o mundo, a resignificação das formas. Por essa chave de interpretação, cito Durand:

A consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo. Uma, direta, na qual a própria coisa parece estar presente na mente, como na percepção ou na simples sensação. A outra, indireta, quando, por qualquer razão, o objeto não pode se apresentar à sensibilidade 'em carne e osso', como, por exemplo, nas lembranças de nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na inteligência da volta dos elétrons em torno de um núcleo atômico ou na representação de um além morte. Em todos esses casos de consciência indireta, o objeto ausente é re-(a)presentado à consciência por uma imagem, no sentido amplo do termo (1988, p.11-12).

Mesmo que redutor, o esquema dualista de Durand, ao agrupar as representações conscientes em diretas e indiretas à imaginação, é um elemento essencial em nossa consciência humana, manifestando-se em diversos processos do pensamento e da memória. Assessora as sensações coletadas pela percepção e fornece projeções temporais e espaciais sobre dados incorporais, permitindo a simbolização dessas propriedades e a reflexão e a manipulação de seus princípios a partir da teoria e da técnica. Todos esses processos são vividos e compartilhados agudamente de forma estética, intencional e experimental no trabalho do artista. A imaginação, enquanto uma força produtora de imagens tanto na vigília como no

sonho, não deixa de fornecer evidências e de ampliar as possibilidades de interpelação do mundo mediado pelas imagens, assim como fornece uma projeção constante de nós mesmos e do outro. Um devir-imagem.

Sem essa capacidade projetiva e produtiva do mundo como representação, e da representação como meio de expandir o mundo, o trabalho de arte, o pensamento, as linguagens e todos os processos simbólicos jamais seriam possíveis. Citando Durand:

O objeto da simbólica não é uma coisa analisável mas, [...] uma fisionomia, ou seja, uma espécie de modelagem global, expressiva, viva, das coisas mortas inertes. É esse fenômeno inelutável para a consciência humana que constitui uma imediata organização do real. [...] Essa impotência constitutiva que condena o pensamento a jamais poder intuir objetivamente uma coisa, mas a integrá-la imediatamente a um sentido, Cassirer a chama pregnância simbólica. Mas essa impotência é apenas o avesso de um imenso poder: o da presença inelutável do sentido que, para a consciência humana, nada seja simplesmente apresentado, mas tudo seja representado (1988, p. 58-59).

A — nossa — impotência constitutiva — a necessidade de produção de sentido: o simbólico — da qual fala o antropólogo é, em verdade, a potência às avessas que redimensiona o papel da mimese e da imaginação na produção de significantes para a vida humana e para a cultura e que, na arte, reverbera uma consciência sensível e desviante de qualquer norma ao refletir especularmente o sensível²⁴. É essa a potência mimética da imaginação que saliento aqui, que se exerce conscientemente a partir da minha experiência de artista e da própria experiência estética que as obras de arte nos provocam, agindo enquanto uma mimemotécnica²⁵ capaz de transmitir e nos contaminar com imagens que falam de outras imaginações.

²⁴Para o filósofo Emanuele Coccia, “[o] sensível (a existência fenomênica do mundo) é a vida sobrenatural das coisas — a vida das coisas além da sua natureza, para além de sua existência física — e, simultaneamente, a existência infra-cultural e infra-psíquica” (2010, p. 37).

²⁵Penso o termo a partir de dois elementos. Primeiro, a terminologia “mnemotécnica” que, desde sua origem grega, mantém uma relação com a memória e se constitui como uma série de técnicas ligadas à memorização de dados e informações. Em seguida, a leitura que o filósofo Emanuele Coccia faz da fenomenologia em *A vida sensível*, no qual ele diz: “[n]ão há nenhuma fenomenologia: existe apenas uma fenomenotécnica. O fenômeno é uma modalidade de ser particular que existe entre o sujeito e o objeto: no meio. Apenas nos meios as coisas se tornam *phainomena*. O mundo não é fenômeno por si mesmo: torna-se *phainomenon* e é *phainomenon* (aparência) em um lugar diferente daquele onde existe, graças a uma matéria diferente daquela que o faz viver” (2010, p. 37). Relaciono ambas as referências para descrever as operações que a mimese realiza em sua capacidade de apropriação e transmissão do sensível, participando dos processos culturais, simbólicos e pedagógicos por meio do trabalho artístico, da obra de arte e do pensamento estético.

A obra de arte é o documento e a testemunha que prova, materialmente e efemeramente, o trabalho mimemotécnico da imaginação sobre as imagens do imaginário e sobre outras imaginações, atualizando-as através do sensível, construindo e desconstruindo-as conceitualmente nas obras artísticas, estilizando as cristalizações do pensamento, multiplicando a reflexividade das percepções, dos gestos, dos significantes e dos significados no exercício mesmo da simbólica, no qual cada índice, traço e figura nos ofertam e transbordam-transferem a tensão entre forma e conteúdo.

Foi pesquisando o signo que Gilbert Durand encontrou a ambiguidade fecunda do símbolo e, em seu avesso, a força inelutável da imaginação com suas operações de multiplicidade, tradução e errância. A partir da descoberta de Durand, penso que essa força simbólica-imaginária é, também, uma força mimética, constitutiva e participativa, que atualiza os símbolos e movimenta as formas e seus significados. Percebo-a em constante intensificação na minha produção e pesquisa artísticas, nas quais a obra de arte e o seu processo, em múltiplos aspectos, são o suporte e o elo da pregnância simbólica elementar em toda linguagem e em todo ato de comunicação. Em outras palavras, a mimese participa dos processos imaginários de criação, atualização e disseminação de imagens para outras imaginações — sendo disseminadas e distribuídas, no caso da arte, de acordo com as capilaridades do circuito e das instituições, a partir da influência do poder econômico, político, tecnológico e cultural.

Produzir e realizar obras de arte é criar metodologias de trabalho para a imaginação agir; é relacionar as técnicas, os materiais, as percepções criadas entre os procedimentos, as filiações, os transbordamentos, os rizomas que brotam desenfreadamente com as fraturas e os estilizações que fazem dessa trama inomogênea a obra. O trabalho de arte é uma armadilha mimemotécnica que nos captura — intencionalmente e intensivamente — pelas entranhas dos sentidos e das ideias e nos lança para além de nós mesmos. Ainda relacionando a imaginação com o trabalho do artista, é na coletividade, no compartilhamento do sensível que os trabalhos artísticos fundam comunidades e expõem as tensões do tecido social. De acordo com Durand:

A imaginação, enquanto função simbólica, não é mais relegada, como nas concepções clássicas, a ser um déficit, uma pré-história do pensamento sadio como é ainda o mito em Cassirer ou, então, a ser um fracasso do pensamento adequado, como para Freud. Ela também não é, como para Jung, o único momento de um raro sucesso sintético, no qual o esforço da individuação mantém em contato harmônico o Sinn (sentido) e Bild (forma). Ela não é apenas reequilíbrio da objetivação científica através da poética, tal como aparece em Bachelard. A imaginação se revela como fator geral de equilíbrio psicossocial (1988, p. 77).

Desse modo, o trabalho artístico se torna um concatenador dos efeitos psicossociais da imaginação e, a obra de arte, para além de qualquer categorização teórica, age como um dispositivo de função simbólica e expressão imaginária social. Como nos fala o filósofo Emanuele Coccia “*a imagem é a forma vivendo em outro corpo ou em um outro objeto*” (Coccia, 2010, p.25), essa multiplicação das imagens no campo da arte e nos demais meios visuais é um sinal evidente dessa vida imaginária que se comunica com outras imaginações e que se coletiviza. A mimemotécnica que o trabalho de arte realiza tem por função evidente uma comunicação entre imaginações, ou mesmo a ligação, a fratura e a atualização entre mundos imaginários e modos de existência. Entre as funções relegadas à imaginação:

[A] função da imaginação é, antes de mais nada, uma função de eufemização, porém, não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência veste diante da horrível figura da morte, mas, ao contrário, dinamismo prospectivo que, através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo (DURAND, 1988, p.101).

A imaginação seria, então, o dinamismo prospectivo — sensível e senciente —, um fluxo de força que as imagens nos provocam enquanto ações sobre nossos pensamentos, expressas por gestos corporais, construindo, por intermédio mimético, a nossa relação participativa com o mundo e com outras imaginações. Nesse ponto, para acessarmos a função imaginária da mimese, precisamos desconstruir seu legado de cópia e compreendê-la comunicativamente de forma mais ampla, reflexiva, participativa, provocadora. Ou seja: *a produção de relação é determinante para o processo mimético, sua forma é secundária* (GEBAUER; WULF, 2004, p.15) — o argumento solapa as teorias formalistas que relegam a mimese à mera cópia isomórfica.

As operações de captura que a mimemotécnica realiza entre as imaginações, pelo trabalho do artista, se constituem principalmente de dois movimentos

multiplicadores que são características de toda imagem: "apropriabilidade" e "transmissibilidade". Ambas estratégias são modeladas intencionalmente — mais ou menos conscientemente — em qualquer processo artístico. Esses dois movimentos, se embasados de criticidade, são essenciais para que o fluxo, o atravessamento e a porosidade das imagens transformem-nas em membranas permeáveis de sentidos e intencionalidades, tanto mais no trabalho artístico, no campo da arte e na própria ação imaginativa. Emanuele Coccia assim descreve a apropriabilidade e transmissibilidade da mimese:

A imitação é essa vida secreta e veicular das formas [...] O sensível exprime metafisicamente esta capacidade secreta de absoluta transmissibilidade e de infinita apropriabilidade das formas [...] Ele abre um espaço intra-psíquico (mesmo que psicogênico) e ultra-objetivo de absoluta apropriabilidade sem que as coisas mudem e sem que os sujeitos por ele penetrados se transformem. Nesse sentido, a faculdade mimética é a faculdade de apropriação imaterial [e por isso mesmo, de alienação] das coisas. É apenas graças ao sensível que nos tornamos capazes de imitação, e somente o sensível pode ser imitado. A imagem é o reino da imitação porque é o lugar da transmissão e da existência extra-objetiva e infra-psíquica das formas (2010, p. 59).

Na mesma direção, os antropólogos culturais Gunter Gebauer e Christoph Wulf miram sua reflexão: *[n]a apropriação mimética do existente, o imaginário do contemplador dá forma ao processo mimético de forma que ao imitável é acrescida uma nova qualidade* (2004, p.23). Isto é, se de fato podemos reconhecer que existe uma ligação muito forte entre os processos imaginários e os processos miméticos, e que se a obra artística é compreendida como um objeto, uma ação, uma expressão, um empreendimento investido de sensibilidades e de um poder catalisador de intensidades — um multiplicador simbólico do sensível —; então, a mobilização imagética e imaginária, provocada entre imaginações pela obra artística, é efeito de uma captura mimemotécnica. O processo artístico multiplica (mimeticamente) na imagem sua potência mensageira, não apenas como fenômeno, mas como epifenômeno.

No processo de realização artística, surge algo novo. O projeto condutor da forma dissolve-se aos poucos na imagem (...) que surge em outro veículo diferente do projeto imaginado. Neste caso, há mudanças, omissões e complementos tais que a mera semelhança não pode mais oferecer um critério geral, e não pode ser relacionada a nenhum modelo da época. Ela surge no próprio processo artístico, no trabalho do material (GEBAUER; WULF, 2004, p.30).

A capacidade de utilizar uma forma como veículo de outra, de se apropriar das imagens a partir de uma reflexividade crítica e de sua disseminação ressignificadora, faz da mimemotécnica uma operação da multiplicidade, ou melhor, faz da mimemotécnica uma operação da artisticidade (inteligência artística), da invenção e da astúcia das imaginações. Isso revela na mimese uma propriedade mensageira: entre mundos, entre espécies e, no caso artístico, entre imaginações. Só que, para tal, ela precisa capturar o olhar sensível — e não apenas a visão retiniana — e, por isso mesmo, no caso da obra de arte, ela precisa ser uma armadilha coletivizadora da estética refinada. Como nos fala o sociólogo Michel Maffesoli (1944-): *[o] fato de experimentar em comum suscita um valor, é vetor de criação* (1996, p. 28); tanto a imagem como a obra de arte se valem dessa máxima.

De todo modo, fica claro que o papel simbólico da imaginação na obra de arte é investido de uma reflexividade que desestabiliza as certezas culturais e remodela, a partir dessa mimemotécnica, os sentidos imaginários pré-estabelecidos, ou seja, movimenta a cultura. Além de conectar imaginações e convidá-las a iniciar novos impulsos, a traçar novas (re)-apresentações do mundo e a produzir novos delírios. A mimese então se espelharia nas imaginações? *A superioridade humana é a força de se perder no sensível, de amá-lo a ponto de se tornar capaz de produzi-lo. O homem não é o animal racional, mas sim o animal que, além de receber imagens, também as desenha e produz* (COCCIA, 2010, p. 60). Afinal, o humano é o animal mais mimético, como diria Aristóteles; somos o *homo aestheticus*, como define Maffesoli, o que significa que os efeitos da mimemotécnica se destinam a imbricar uma participação do fora no dentro, e o dentro no mais profundo de nós mesmos.

[N]ão é inútil lembrar que o fenômeno estético enraíza-se profundamente no imaginário de nossa existência coletiva, em duas direções principais: de um lado, a força da forma extrai-se da indeterminação, do indiferenciado; do outro, a forma é uma força relacional, exatamente dando a sua qualidade material, ou seja, por que ela tem necessidade de exprimir-se no espaço (MAFFESOLI, 1996, p. 151).

Se as formas se emancipam do fundo para denotar suas existências, a mimemotécnica se camufla no fundo existencial das imagens, pois ela mesma se confunde com a função imaginária, ou mesmo, com a ação da imaginação. Porém, é na obra de arte, no trabalho do artista — com as linguagens, os materiais e as formas — que esse procedimento mimemotécnico, tão simbólico quanto imaginativo, vem agudizar a própria imaginação. É no limite de cada forma e na estrutura da

matéria, ou na efemeridade do tempo, que as decisões e os fracassos dos artistas produzem essa consciência instável da plasticidade como mimemotécnica.

O epifenômeno da mimese acontece entre imaginações, ligando-as, conectando-as como a raiz de um micélio, e não se fixa ou se estabiliza na forma finita, mas busca, constantemente, a rede sináptica e cinestésica que alimenta os impulsos formadores e as sensibilidades rizomáticas deformadoras. Indo além, em seu livro *A vida sensível*, Coccia escreve: *[a] imaginação humana deixa de definir uma relação com algo exterior e passa a coincidir sem resto com o fato, as formas, o ritmo de nossa existência [...] antes de tudo, somos aquilo que somos capazes de imaginar e nossos limites chegam lá onde chega nossa imaginação* (2010, p. 62-63). A questão colocada pelo filósofo nos interessa, pois espelha de forma reflexiva aquilo que a obra artística proporciona, tanto para quem a elabora quanto para aquele que com ela se relaciona e a experimenta: o contato entre imaginações ou a possibilidade de se imaginar outras imaginações. O contato acontece por intermédio do sensível, como Coccia teorizou, e sua apropriação e reformulação artística realiza-se na simbólica, por meio da transmissibilidade comunicativa da mimemotécnica.

A mimemotécnica está tão fundida aos processos imaginários de produção de forma e sentido que sua *méthexis*²⁶ — a sua participação, sua força como forma comunicadora — quase passa despercebida em nossa consciência durante esses processos, mas não deixa de dar indícios de sua importância nos atos de criação e produção de imagens. Na obra de arte, a *méthexis* da mimese é um elemento direcionador da conceitualidade (e da captura) imaginária, reverberando-se na configuração plástica das obras e nos efeitos de afetação-recepção provocados pelo trabalho do artista. Como Jean-Luc Nancy escreve em um importante texto sobre a questão: *[o] que repercute e emociona é a méthexis da mímesis, que dizer, o desejo de ir ao fundo das coisas, ou melhor, dito de outro modo, o desejo de deixar esse fundo subir na superfície* (NANCY, 2015, p. 62). A superfície em questão é aqui pensada como sendo a obra artística em sua polissemia e polimorfia.

²⁶No texto “Imagem, mimesis e méthexis”, o filósofo Jean-Luc Nancy reinterpreta o sentido filológico do termo méthexis ligado à mímesis: “[c]om a imagem, e apesar de não se reportar a ela como a um objeto, entra-se em um desejo. Participa-se — *meta* — da *héxis*, da tônica (*éko*, *ékomais*, ter e se manter, se dispor, se juntar a [...]) e da tônica desejante, quer dizer, da tensão, do *tónos* da imagem. A disposição não é de uma intencionalidade fenomenológica, mas a de uma tensão ontológica” (2015, p.59).

Entre os muitos exemplos das artes visuais, da literatura, da música e das demais expressões artísticas que me nutriram a pensar sobre a participação do artista e do objeto artístico na relação entre mimese e imaginação, foi o pequeno texto “O silêncio das Sereias”, do escritor Franz Kafka, que fez minha imaginação ser capturada para se imaginar imaginando e se capturar teorizando. Na ambiguidade fortuita, o conto de Kafka deixa evidente a fortuna crítica que estilhaçou qualquer pureza que colocava a mimese em um pedestal intocável de autonomia e autodeterminação epistêmica. Neste texto, que retoma um fragmento da Odisséia, Kafka reconfigura o momento de Odisseu contra as sereias, defletindo no silêncio da imagem o seu canto de ausência projetiva e sua força comunicativa. Transcrevo abaixo o texto de Kafka:

O SILÊNCIO DAS SEREIAS

Prova de que também meios insuficientes e mesmo infantis podem servir para a salvação.

Para preservar-se das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e deixou-se amarrar ao mastro. Naturalmente, há muito tempo qualquer viajante poderia ter feito algo semelhante (salvo aqueles que as sereias seduziam de longe), mas em todo o mundo se reconhecia que isso não seria de ajuda. O canto das sereias a tudo trespassava, até a cera e a paixão dos seduzidos teriam feito saltar mais do que mastros e cadeias. Contudo, embora talvez tenha ouvido falar a respeito, nisso não pensou Ulisses, que, com plena confiança no bocado de cera e nos laços das cadeias, na alegria inocente de seu estratagema, navegou ao encontro das sereias.

Mas as sereias têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio. Embora não haja sucedido, seria contudo pensável que alguém se salvasse de seu canto, mas por certo não de seu silêncio. Ao sentimento de havê-las vencido com a própria força, à exaltação avassaladora consequente, nada de terreno pode resistir.

E, de fato, quando Ulisses chegou, as potentes cantoras não cantaram, fosse porque criam que a esse adversário só o silêncio poderia arrebatá-las, fosse porque a aparência de felicidade, estampada na face de Ulisses, que só pensava na cera e nas cadeias, as fizera esquecer todo o canto.

Mas Ulisses, por assim dizê-lo, não escutou seu silêncio; acreditava que cantavam e só ele estava isento de ouvi-lo; fugazmente, viu primeiro o menear de seus pescoços, o arfar de seus peitos, os olhos cheios de lágrimas, os lábios entreabertos; mas acreditava que isso pertencesse às árias que, inaudíveis, o circundavam. Logo, porém, tudo deslizou de seu olhar preso à distância; as sereias expressamente desapareceram e, justo quando se encontrava mais próximo delas, nada mais soube a seu respeito.

Elas, mais belas que nunca, porém, se erguiam e contorciam, deixavam a horrenda cabeleira ondular ao vento, cravavam as garras nas rochas; já não queriam seduzir senão que apenas o quanto possível prender o fulgor dos grandes olhos de Ulisses.

Se as sereias tivessem consciência, teriam sido naquele momento aniquiladas; mas assim permaneceram; apenas Ulisses delas escapou. De resto, um apêndice foi aqui legado.

Diz-se que Ulisses era tão astuto, era tamanha raposa que mesmo as divindades do destino não conseguiam penetrar em seu íntimo; embora isso não seja concebível pelo entendimento humano, notou realmente que as sereias silenciaram e a elas opôs e aos deuses, como uma espécie de escudo, a dissimulação acima mencionada.

(2017)

A partir do texto de Kafka, sua *méthexis* evidencia a mimemotécnica que o conto opera, dobrando a representação sobre si mesma e produzindo a especularidade em *mise en abyme* que nos faz ver, na ausência do canto das sereias, a dissimulação (em processo) de Odisseu para ouvir e resistir ao seu silêncio inescapável. No texto, mesmo narrando enfaticamente o silêncio das sereias, Kafka não deixa de produzir o desejo ruidoso de captura dos seus cantos por nossa própria imaginação — e pela dissimulação da representação no representado —, entendemos que fomos capturados (estimulados, excitados). O escritor nos propicia o ponto de vista de Odisseu, ou de Homero, ou mesmo das sereias, e nos devolve, por fim, à dissimulação da representação e ao nosso desejo de sermos capturados de novo e de novo. O desejo que move a arte.

À vista disso, um dos traços essenciais da obra de arte é produzir e constituir-se de rastros mimemotécnicos que, a partir de movimentos metéxicos, produzem o desejo de abstração e alienação — necessária — como condição crítica para refletirmos sobre nossa própria reflexão, para nos empoderarmos de nossa imaginação. A consciência sobre os processos de apropriabilidade e transmissibilidade das técnicas de produção de imagens se torna aguda no campo artístico contemporâneo. Não há mais como abandonar a reflexão sobre a mimese, mantendo-a — comodamente — empobrecida e controlada por um passado temeroso em detrimento de seu poder de lastro imaginativo. Por fim, das pinturas das cavernas aos aparelhos de realidades virtuais, devemos lembrar que é a função representativa do mundo — a imaginação simbólica — que nos permite acessar o

sensível e (re)produzi-lo mimeticamente para, no fundo e em nosso fundo, trazeremos à superfície as formas de nossas paixões. O *pathos*, que sempre quer ser capturado e compartilhado de novo e de novo, para, novamente, fugir e estimular a produção de uma nova armadilha para o seu, e também, nosso prazer e para habitar novos imaginários e novas imaginações.

2.1 "Atlântida (fragmento arruinado)" e "objetos naufragados"

Figura 32 — "Atlântida (fragmento arruinado)"



Márcio Diegues, 2019. Balaustre de cimento, massa plástica e conchas de mexilhão, dimensões variáveis. Fonte: O autor, 2019.

2.1.1 Falsa prova arqueológica — Ficção I

O mar, naquele dia, estava calmo. Já passavam das 13 horas e o pescador me relatou que não era um bom dia para peixes. Nós jogamos a rede mais algumas vezes na expectativa de apanharmos algo. Por fim, ela se enroscou em alguma coisa. Era pesado o bastante para precisarmos usar um pequeno guindaste do barco. Enquanto o motor puxava lentamente a rede do fundo, por meio de um pequeno cabo de aço, o vento mudava de direção. Depois de alguns minutos a tectura da rede começou a emergir da água. Quando o motor parou e já havia puxado quase todo volume de rede de pesca, pudemos ver um volume grande de conchas de mexilhão, com algas e pequenos fragmentos de corais. Fomos então revirar a pilha de conchas, e, para nossa surpresa, a comunidade de moluscos encobria um fragmento de ruína, algo como um pedaço de construção que foi tomado pelo tempo embaixo d'água.

O curioso é que não haviam ilhas próximas, ou mesmo, registros de qualquer construção ou habitação naquelas proximidades do mar. Nem mesmo nos mapas da marinha e em cartas náuticas, nem nos relatos dos pescadores da região.

Quando chegamos em terra, desenredamos o objeto de todas as traquitanas de pesca e pudemos ver claramente que era um pedaço de concreto. Para ser mais preciso, um balaústre, desses feitos em moldes industriais e utilizados como acabamento na construção civil e na arquitetura.

Aquele pedaço de construção estava ali, tomado pelas cracas, coberto por uma existência silenciosa. O desejo de identificação do pedaço de concreto, tomado por outra vida com os contos e descrições sobre Atlântida, parecia distante demais, porém é para lá que minha imaginação me arrastava. O pedaço de entulho naufragado me falava de muitos outros naufrágios.

Tudo o que residia ali, tudo o que tivera habitado sua forma, não estava mais. As conchas de moluscos, os fragmentos de corais e algas que se fixaram eram uma lembrança e, também, uma metáfora sobre as comunidades vivas.

2.1.2 Falsa prova arqueológica — Ficção II

O artista britânico, Damien Hirst (1965-), em 2017, realizou em Veneza uma grande mostra intitulada “Treasures from the Wreck of the Unbelievable” (Tesouros do Naufrágio do Inacreditável), adotando uma série de técnicas e processos miméticos que visavam alcançar o efeito de um achado arqueológico.

Na mostra megalomaníaca, o artista ficcionaliza a descoberta de um naufrágio antigo, cheio de tesouros de um ex-escravo que havia se tornado um rico mercador. Neste barco submerso haviam se preservado as melhores obras artísticas do passado, porém, ao longo dos séculos, corais, algas e conchas cobriram a maior parte das estatuetas, objetos e demais relíquias afundadas no substrato marinho.

Além das peças que foram dispostas no Palazzo Grassi e em Punta Della Dogana, duas galerias que são referência no circuito artístico e cultural da Itália e da Europa, Hirst também produziu um documentário muito similar à estratégia de James Cameron no filme “Titanic-1997”, recriando o momento da falsa descoberta dos tesouros, que no fundo, são obras suas.

Figura 33 — "Mickey"



Damien Hirst, 2017. Escultura que compõe a série de trabalhos intitulada: Treasures from the wreck of the unbelievable. Fonte: CHRISTIE'S.

Sua estratégia visual e conceitual fora precisa. Ele mimetizou, não só o realismo figurativo da arte minóica, asteca, grega e romana, como também todo o seu sistema de legitimação histórica, cultural e museal, assim como a sua fetichização. Dentro do escopo de trabalhos que compõem a mostra, apresento três obras que evidenciam a mimemotécnica do artista. A primeira delas abala toda a construção passadista que Hirst simula. A obra se trata de uma escultura em bronze do personagem de Walt Disney, o Mickey Mouse, todo coberto de cracas, corais e algas, trazendo para a criatura o paradoxo temporal que, por um lado, funciona como sarcasmo em relação à sistemática de validação de uma peça arqueológica; por outra, sua estratégia de *marketing*, dissimulando a representação na descoberta arqueológica, o que se revela como um pastiche da própria história da arte.

Assim como a escultura do Mickey, que em seu sentido atual estiliza a camuflagem do afundamento histórico, outra obra que demonstra a ironia do artista, em se apropriar e retransmitir referências icônicas, é a réplica tridimensional de mãos em postura de prece, que reconhecemos ser de um famoso desenho de Albrecht Dürer, legado do renascimento. A peça tridimensionalizada do desenho de Dürer também é recoberta por Hirst com indícios de vida marinha, reconduzindo à leitura temporal da imagem e misturando um gesto de iconologia cristã com tantos outros deuses, demônios e objetos, cruzando comunidades de outros tempos e outras culturas de representações.

O terceiro trabalho de interesse para esta tese funciona como a assinatura, literalmente figurada, do artista em um gesto narcísico e debochado. Na peça “O busto do colecionador”, Hirst é retratado nos moldes dos bustos romanos. A escultura, além de seu naturalismo e realismo virtuoso, também é recoberta com a camuflagem de corais, conchas e cracas, levando a imagem do próprio artista para o tempo ficcional exalado por toda a mostra. Por um momento chegamos a pensar “isso tudo é real?”, “o naufrágio realmente aconteceu ou poderia ter acontecido?”. Quando essa dúvida ocorre, mesmo que em uma possibilidade futura e simulada, é porque a mimemotécnica do artista está nos capturando imaginariamente.

Figura 34 — "Mãos em oração"



Damien Hirst, 2017. Escultura que compõe a série de trabalhos intitulada: Treasures from the wreck of the unbelievable. Feita a partir do desenho de Albrecht Durer. Fonte: GALAFO.

Figura 35 — "Mãos em oração" (A. Dürer)



Albrecht Dürer, 1508. Caneta e tinta de gravura sobre papel, 29,1 x 19,7cm.

Fonte: Albertina Museum.

Figura 36 — "Busto do colecionador"



Damien Hirst, 2017. Fonte: Damien Hirst and Science Ltd, DACS 2017.

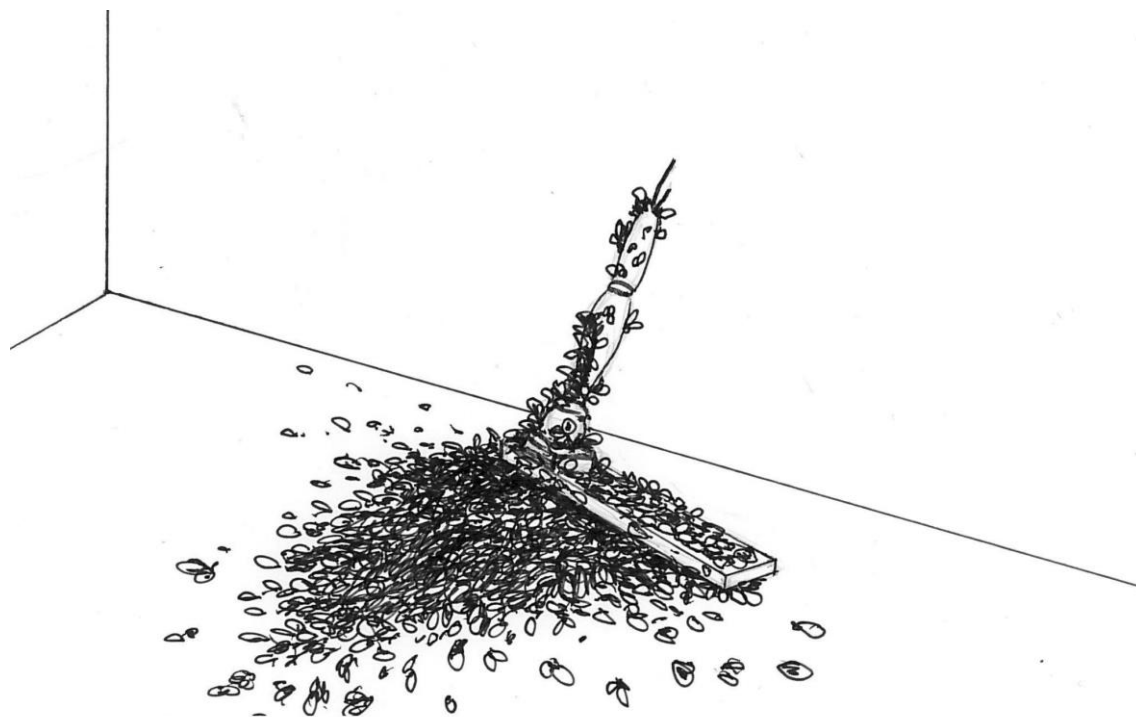
2.1.3 Mimese de comunidades viventes

A mimese praticada por duas comunidades viventes se encontra em relação no trabalho "Atlântida (fragmento arruinado)". A primeira: os moluscos e suas conchas — evidente pela quantidade dessas formas aglomeradas na peça, pela proliferação

da repetição anatômica e identitária da sua espécie constituindo o corpo biológico da obra visual e dando-lhe sustentação. As conchas se apresentam como signo coletivo de uma espécie, uma arquitetura biológica que produz coletividade zoomórfica. A segunda mimese coletiva do trabalho visual: a humana — o fragmento de cimento carrega o sentido de comunidade, assim como as marcas de sua confecção, o que, de certa maneira, sinaliza a conquista técnica de um grupo social, sua arquitetura — suas casas, sua maneira de habitar e construir o comum.

Se para a ciência, a categorização de complexidade dos organismos está muito distante entre humanos e moluscos, é na arte e, sobretudo na constituição dessa peça, que as aproximações imaginárias entre filós podem se tornar possíveis em nível estético. É curioso como o 'estar-junto' das espécies envolvidas nessa peça escultórica se aproxima e se assemelha, não por uma coincidência formal, mas por uma procedência existencial e por uma união poética e porosa. O que nos comove é esse estar-junto compartilhado, materializado entre as comunidades de espécies nessa profusão de corpos e conchas, nessa aglomeração de formas de saudade. Também o desequilíbrio da peça, notado a partir dos pontos de apoio, é a instabilidade que produz uma profunda identificação coletiva nas formas de habitar, reunir-se, aglomerar-se.

Figura 37 — "Atlântida" (desenho de projeto)



Márcio Diegues, 2019. Fonte: O autor, 2019.

2.1.4 Simbologia entre comunidades de espécies

O balaustre de cimento que achei abandonado em uma calçada do bairro carioca da Tijuca, assim como as conchas de moluscos, coletadas durante alguns meses na praia do Flamengo (Rio de Janeiro) e na praia de Icaraí (Niterói), possuem algo em comum. A semelhança não está em suas formas mais visíveis, mas, talvez, em seus rastros, que apontam para modos de ocupar, viver e construir, assim como para os vestígios de uma certa ocupação e as possíveis transformações da paisagem, das comunidades de viventes e das configurações surgidas de tais processos.

Tanto o balaústre como as conchas dos moluscos estavam à deriva. A peça de cimento foi colocada em uma caçamba, devido à reforma de um antigo casarão, Já as conchas de mexilhão se acumulavam entre as pedras das praias. Colocar esses dois materiais em relação, fundi-los, de certa maneira, a ponto de se tornarem um símbolo biológico e fantasmagórico coletivo de ocupações degradadas com suas ruínas populacionais, essa foi a minha intenção. A potência do descarte das conchas

pelo consumo humano, assim como a derrubada das antigas construções pela especulação imobiliária assemelham-se em uma predação da forma.

Figura 38 — "Atlântida" (registro de processo)



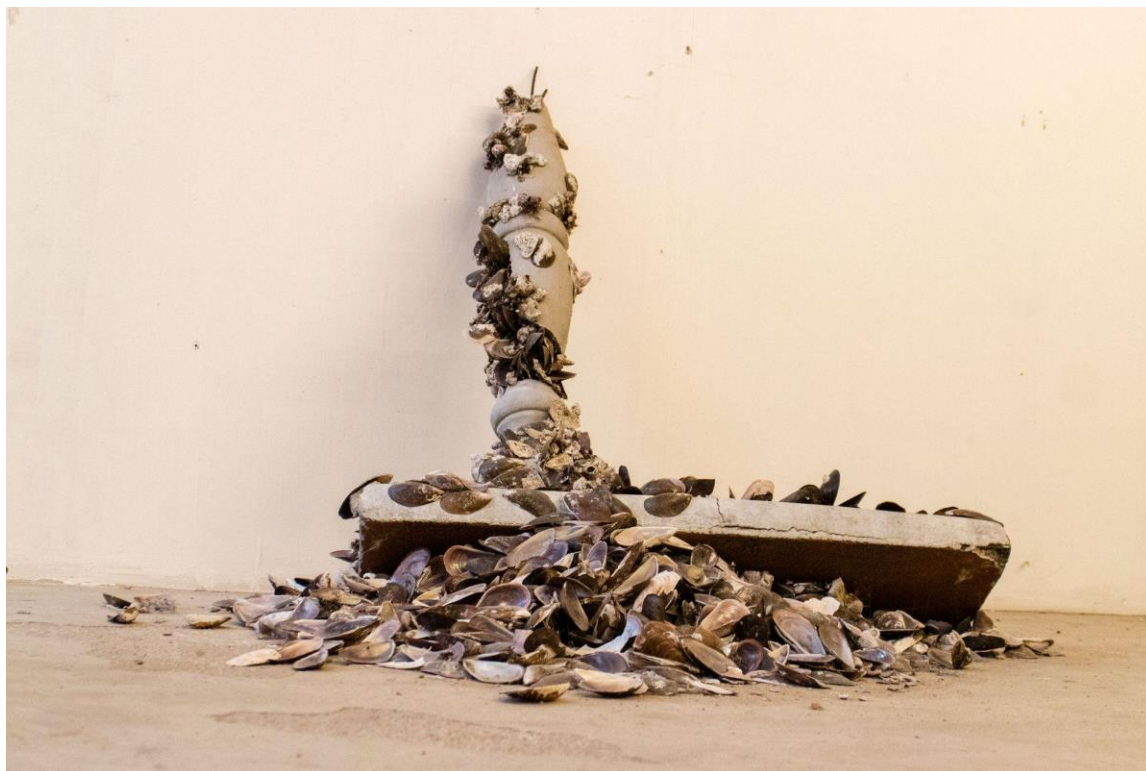
Márcio Diegues, 2019. Balaustre de cimento, conchas, massa plástica. Fonte: O autor.

Durante os dias no ateliê, limpei e fiz reparos na estrutura do balaústre, tal como preparei as conchas para camuflarem estrategicamente a peça de cimento, de modo a criar a ilusão de um fragmento de ruína submerso. A peça surge de uma arqueologia do futuro, uma peça que fala do antropoceno e da era das catástrofes. A desapropriação, o abandono e a ruína são sentidos que marcam as conchas e as demolições e as ligam de forma a reconstituir a organização perdida da comunidade viva (os moluscos) sobre a demolição de uma comunidade humana (o balaustre de cimento).

É curioso pensar que, conforme eu colocava as conchas vazias no balaústre abandonado, um sentido de vida se restituía alegoricamente, tanto à peça de concreto como às conchas e, por momentos suspensos, a mimese redesenhava, na configuração manual das cracas sobre a peça de demolição, um sentido coletivo. Ambas as formas são representativas de suas comunidades vivas: humana e marinha. Além disso, colocam-se em comunicação estética na obra de arte por meio da ressonância mitológica que a lenda de Atlântida ainda mantém viva na

imaginação coletiva das catástrofes, dos maremotos, tsunamis e questões ligadas ao aumento do nível do mar.

Figura 39 — "Atlântida"



(a)

2.1.5 Atlântida e naufrágio

A produção do trabalho mencionado trouxe clareza sobre os processos miméticos que ressoam através de meu trabalho de artista, pois ela, assim como em outras obras em que colete materiais da paisagem e os reorganizo — em espaços expositivos ou intervindo na própria paisagem —, surge de movimentos de apropriabilidade e transmissibilidade.

A ação mimética sobre a peça de cimento com as conchas tem a intenção de capturar o observador e fazê-lo imaginar por um momento um tempo outro, uma vida em outra comunidade que existiu, que deixou marcas, que produziu formas e as abandonou. O processo mimético nessa obra leva à uma simulação temporal e espacial de uma ambiência agindo sobre um elemento cultural. A arquitetura,

sobretudo moderna, se apresenta a partir do cimento como um material tecnológico recente, denunciando um processo serial de confecção em larga escala desse item de construção, e a obra, a partir das cracas, evidencia a sua transformação em ruína.

A colagem das conchas foi feita de maneira a materializar um ajuntamento orgânico que produz o sentimento de coexistência, de coletividade, de união livre e natural de formas de vida. O reconhecimento e o sentimento de pertencimento se tornam uma qualidade da obra, operados por essa camuflagem imaginária. Ao mesmo tempo, o desabitado e a decadência também se tornam pontos de reflexão sobre a peça.

Sua montagem expográfica se dá de maneira a criar a sensação de desequilíbrio e precariedade na estrutura, sendo apoiada entre o chão e a parede. Seu peso e sua disposição são de um escoramento em diagonal: naufragando a forma, que sustenta o tombamento de uma estrutura degradada. Além da situação de escora, a base da peça voltada para o solo está apoiada em uma grande porção das mesmas conchas que foram fixadas na estrutura do balaústre, gerando uma percepção de suporte do objeto cimentício sobre o volume de conchas. A conjuntura de sustentação se liga à condição coletiva de sustento e produção das comunidades de seres vivos, de suas estruturas, de seus corpos, de suas casas, enfim, de sua condição de cultura e de vidas que se cultivam.



(b)

Legenda: (a) e (b) — Márcio Diegues, 2019. Balaústre de cimento, conchas, massa plástica.

Fonte: O autor, 2019.

Nesse sentido, a escultura, o fragmento arruinado pela ação de camuflagem simbólica e de afundamento imaginário, apresenta-se como uma falsa prova arqueológica ou, talvez, uma profecia interespecies ou, mesmo, um sinal de que continuamos produzindo Atlântidas sem fim. A decadência de ambas as comunidades de viventes se liga na obra de forma a produzir um assombramento em eco.

O balaústre encracado fora naufragado na imaginação pela mimese; assumiu a condição de naufrágio, de acidente, de ruína decadente, de *memento mori*, para nos

lembrar que somos, em nossa multiplicidade, uma comunidade de viventes em constante transformação.

2.1.6 Objetos naufragados

Dando continuidade à estratégia mimética experimentada com a peça "Atlântida (fragmento arruinado)", comecei a recolher objetos que encontrava à margem de sua vida útil nas ruas, muitos deles, quebrados, abandonados, naufragados no espaço da vida comum. Coisas como pedaços de madeira, escovas de dentes, pratos, talheres e ferramentas passaram a ser cobertas por conchas e cracas imaginárias, produzidas por mim no ateliê. A mimemotécnica cumpre nos objetos utilitários o papel imaginário de submergi-los no mar da imaginação, produzindo uma camuflagem que retira-os do mero descarte e os impregna de vida poética e de força simbólica.

Figura 40 — "Objeto naufragado" (prato)



Márcio Diegues, 2020. Prato, conchas e massa plástica. Diimensões variadas. Fonte: O autor, 2020.

Figura 41 — "Objeto naufragado" (pé de cama)



Márcio Diegues, 2020. Pé de cama, conchas e massa plástica. Dimensões variadas. Fonte: O autor, 2020.

Figura 42 — "Objeto naufragado" (serra metálica)



Márcio Diegues, 2020. Serra metálica, conchas e massa plástica.
Dimensões variadas. Fonte: O autor, 2020.

Figura 43 — "Objeto naufragado" (escova de dentes)



Márcio Diegues, 2020. Escova de dentes, conchas e massa plástica.
Dimensões variadas. Fonte: O autor, 2020.

2.2 Ipupiaras

Figura 44 — "Ipupiaras"



(a)

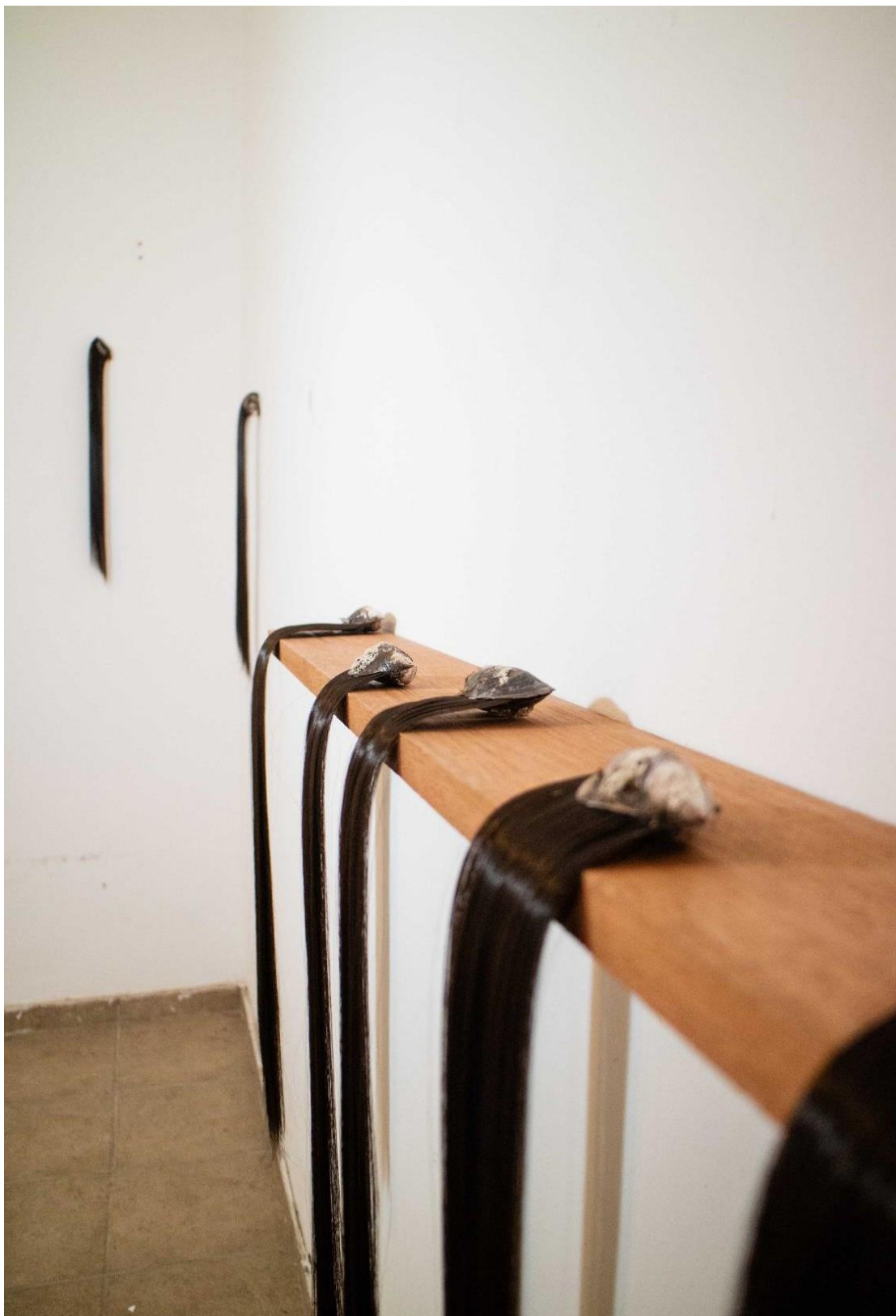
Nada existe, em quase duzentos anos coloniais, lembrando a convencional IARA, nem o mito da Mãe d'água com as cores e atributos sedutores dos ciclos mediterrâneos, as sereias irresistíveis. Não há canto nem transformação em moça bonita, palácio de cristal no fundo d'água, oferecimento de amor e de riquezas. O Ipupiara dará o Caboclo do Rio ou o Negro do Rio, virando embarcações, afogando, matando, assombrando, sem a permuta de favores. Nem o mito ameríndio das cís (mães) podia, psico e morfologicamente, compreender sereias e nixies brancas da Europa, brancas, louras, cantoras, tendo a monomania da excitação sexual exclusiva. O que havia no Brasil indígena de quinhentos e seiscentos era o Ipupiara (CASCUDO, 2000, p. 389).

A série de objetos intitulada "Ipupiaras", compostos de conchas de mexilhão, fita de cetim, massa plástica e cabelos, foi criada a partir de um espelhamento reflexivo sobre a lenda da lara, mãe d'água, popularizada no imaginário brasileiro. A questão que assumiu forma plástica no meu trabalho visual se apropria de um verbete do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, no qual acusa uma conformação do mito pertencente aos povos originários da Bacia Amazônica, em relação dismórfica, à sobreposição da sereia escandinava e mediterrânea, introduzida pelos invasores ibéricos.

Os objetos-*Ipupiaras* surgem do limite da imaginação simbólica do colonizador branco sobre as imaginações pré-existentes. Desapropriando o antropomorfismo da sereia importada, sobrepõe-se uma forma de vida aquosa com um dado anatômico humano e animalesco, ao mesmo tempo: os cabelos longos, característica indispensável da lara, sempre a serem extensamente penteados, assumem formato de transbordamento do interior da concha do mexilhão. A concha fisga nossa imaginação para o mundo sobrenatural das lendas primordiais. O cabelo, para além da ambiguidade da fronteira animal e humana, metamorfa e simbólica, assume o transbordamento líquido da água em outra materialidade, pendendo como alga. Cabeleira filamentosa que jorra para dentro da nossa imaginação produzindo forma e contraforma, eco, canto, afogamento.



(b)



(c)

Legenda: (a), (b) e (c) — concha de mexilhão, massa plástica e cabelos, dimensões variadas.
Márcio Diegues, 2019. Fonte: O autor.

2.3 Arrebentação

Figura 45 — "Arrebentação"



Márcio Diegues, 2020. Desenho instalativo. Caneta permanente sobre parede. 2,5 x 6 metros. Galeria de Arte Ibeu-RJ, 2020. Fonte: Rebeca Rasel, 2020.

"Arrebentação" é um desenho instalativo feito em 2020 diretamente nas paredes da Galeria de Arte do Ibeu-RJ com caneta permanente, ao longo de 10 dias. O trabalho surgiu do desejo de representar uma grande força em deslocamento, assim como era a oportunidade de ampliar minha experiência de desenho sobre o mar e sua substância líquida noutra escala.

A imagem da onda em arrebentação foi escolhida pois representa as forças incomensuráveis que se abatem sobre nós, exigindo uma tomada de posição para sobrevivermos ao choque do impacto. Ainda como uma metáfora visual, ela desencadeia catexias²⁷ ligadas a todo transbordamento de emoções e situações que nos movem e nos estilhaçam ao mesmo tempo. Do ponto de vista expográfico, o desenho intensificava o restante dos trabalhos que compunham minha primeira individual no Rio de Janeiro, em que apresentei obras sobre o naufrágio e as

²⁷Do livro *Vocabulário da psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, cito: "O fato de uma determinada energia psíquica se encontrar ligada a uma representação ou grupo de representações, a uma parte do corpo, a um objeto, etc." (1991, p.254).

situações de afundamento, ele agia como fissura e ponto de atrito entre a realidade e a visualidade dos trabalhos expostos.

A questão mimética que nos interessa analisar aqui se relaciona com uma série de tomadas de decisões e com cruzamentos de referências que, estranhando-se, funcionam para criar as conexões imaginárias no processo e serem retransmitidas à obra. O ponto de partida para o trabalho e um dos mais importantes a saber é: a onda foi desenhada a partir de um gráfico sobre a mecânica dos líquidos, sendo instalada na parede do espaço expositivo pouco a pouco, em um trabalho de desenho constante, tensionando a representação da água para gerar uma força imagética (e imaginária) sobre a arquitetura da galeria.

Figura 46 — Diagrama da mecânica de forças que geram as ondas do mar



As ondas viajam porque a gravidade puxa a água na crista (parte mais alta da onda) para baixo. Essa água forçada para baixo, então, empurra a massa de água anterior para cima, e a onda se move para uma nova posição, como mostrado na imagem acima. (Note que o atual movimento da água abaixo das ondas é circular ou orbital, o que confirma nossa experiência de sermos carregados para cima e para frente à medida que a onda se aproxima, e para baixo e para trás à medida que ela passa).

V = velocidade da onda

T = período (tempo para uma crista se formar - um ciclo)

f = frequência (número de ciclos que se repetem durante uma unidade de tempo - geralmente 1 segundo)

λ = comprimento de onda (distância entre duas cristas)

$$V = \frac{\lambda}{T}$$

$$V = \lambda f$$

Fonte: origem desconhecida.

A pele estriada da água, a tensão da superfície líquida se deformando com a menor das forças, a arrebentação da matéria. Todos esses efeitos da massa líquida reagindo ao vento, à gravidade, tomando forma, ocupando o espaço e se movimentando, foram cooptados por mim a partir de fotos, livros, imagens de sites de busca e de enciclopédias, da leitura de textos históricos sobre naufrágios e tempestades marinhas, de estudos sobre a mecânica dos líquidos na Física e, não menos importante, de uma vivência empírica com o desenho de observação do mar carioca e de algumas regiões do litoral paulista.

Em relação à história da arte, é curioso contemplar na tradição da paisagem, sobretudo a partir do realismo e do romantismo e com a poética do sublime, que as ondas do mar quase sempre são representadas, na maioria das pinturas e desenhos, frontalmente, ora calmas, ora quebrando-se nas pedras e na areia, mas concebidas de um ponto de vista fixo e estável. As formidáveis marinas de Gustave Courbet apresentam essa questão da frontalidade.

Em William Turner, há uma quebra. O artista produz pinturas que registram a força descomunal da água no início de sua carreira. Na fase madura, o interesse atmosférico aumenta e o interesse hidrostático passa para o segundo plano, fazendo da água um condutor dos estados luminosos celestes e dos vapores. Contemporaneamente, foi o trabalho do artista belga Thierry De Cordier, com sua série de pinturas sobre o mar, que me fez encontrar um novo olhar sobre esse elemento. Nas pinturas e desenhos de De Cordier, o mar se expande e toma conta de todo o plano. A materialidade da água escura dos mares do norte é capturada sobre a forma de uma massa imensa de pigmentos e sutis pinceladas que desabam diante de nossos olhos.

Figura 47 — "Mer du Nord"



Thierry De Cordier, 2011. Fonte: Place Plateforme, 2019.

No encontro das experiências de observação com as pinturas de marinas e os gráficos de mecânica dos líquidos, a produção da onda em arrebentação na parede da Galeria Ibeu-RJ se deu. O desenho precisaria adotar um ponto de vista instável, longe da praia, da terra, do chão em que podemos nos fixar. Assim como nos gráficos da física, a massa de água seria representada por um corte lateral em sua imagem — fundindo a potência dos diagramas com o efeito estriado da água, com a espuma e toda a semblância dessa matéria líquida chocando-se consigo mesma, o desenho instalaria essa força da arrebentação na galeria em extensão biplanar e imaginária.

A mimemotécnica se incumbe de camuflar na pele da representação do mar a apresentação de uma força que se transmite, que afeta e emociona pela forma. Na relação da escala do desenho e do público, a linha topográfica da água foi desenhada intencionalmente para abarcar os observadores e lançá-los para o alto mar. Cria uma profundidade simbólica no espaço expográfico e deixa apenas cabeças emergindo contra o fundo branco da parede.

Um dado interessante que se soma a esse trabalho: no *Dicionário do Folclore Brasileiro* sempre me chamou a atenção que o verbete *mar* fosse descrito a partir de uma problemática da representação desse elemento na paisagem. O mar é uma extensão constituinte do ambiente e um universo presente na imaginação humana desde tempos imemoriais. Câmara Cascudo assim escreve:

Mar. Nunca encontrei nos mestres do folclore europeu alguma documentação popular sobre a tradição do mar na credence coletiva. Todos citam os seres encantados que vivem no mar, sereias, homens brancos ou morenos, trouxas de roupa, procissões de afogados na noite de Sexta-Feira da Paixão, como Mistral viu também no "Mireio", cantos, luzes, navios iluminados e transparentes, jangadas velozes que desaparecem como fumaça, peixes estranhos, cações, baleias, polvos gigantes. Refiro-me ao mar considerado isoladamente, o próprio elemento sem os seus habitantes e acessórios. O Mar, entidade substancial como Oceanus, o Velho do Mar, Haliôs Géron, casado com Tétis, vivendo no limite ocidental da terra e sem contato com os outros deuses do Olimpo grego ou do panteão romano. O que apurei, conversando com pescadores nas praias norte-rio-grandenses, é muito pouco (Doc. 73, da Comissão Nacional de Folclore). O mar é um ser com vontades, manias, gostos e simpatias rápidas ou de prolongação suspeita. Há regras invioláveis para quem vive em seu dorso. Em embarcação que se possa tocar na água com a mão, não se deve cantar depois do sol desaparecer. Não se grita senão havendo claridade. Não se insulta o mar batendo-lhe com o calcanhar, joelho ou cotovelo. O mar ama as cores azul, vermelha e branca, por isso é que elas existem em todos os navios. As coisas sinistras e confusas que boiam nas horas de treva tem sempre essas três cores, separadas ou reunidas. Quem estiver dentro das águas do mar, nadando, não diga "Jesus, Maria e José". O mar se irrita pois não foi batizado e é pagão. Tem mais pudor do que Poseidon ou Netuno. Praia que mulher toma banho não tem peixe. O mar é sagrado. Nos momentos que mal se ouve o rumor das vagas, o mar está cochilando. Não se pragueja no mar, pois a praga pode voltar (choque de retorno). Quem fala do mar morre nele. O mar não enriquece e nem mata de fome. O mar, como Deus, consente mas não para sempre (2000, p. 469).

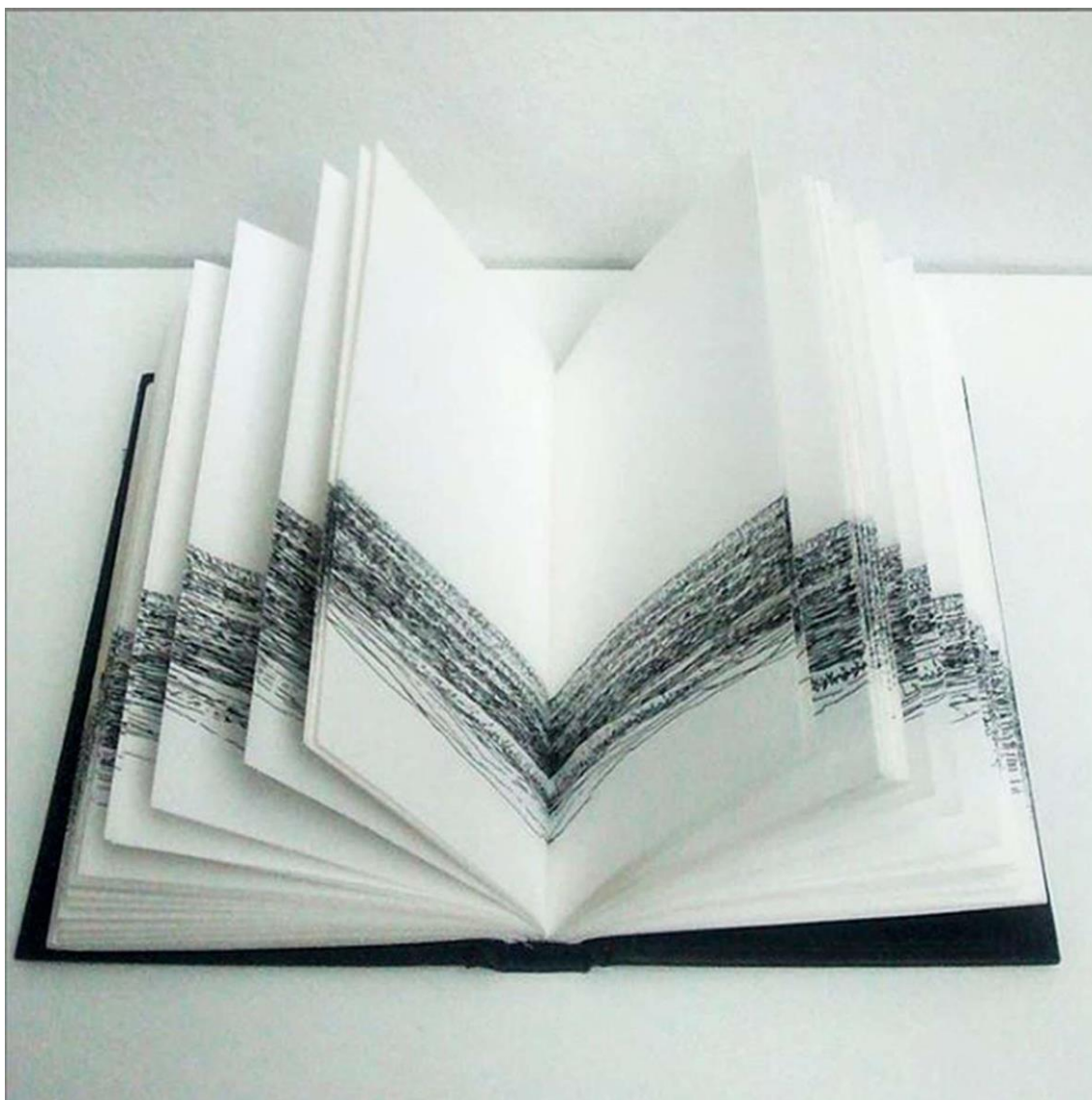
Há, na descrição de Cascudo, sobretudo levando-se em consideração seu olhar de sociólogo e folclorista, traços da imaginação mimética a respeito da representação do mar: uma ausência de imagens da sua totalidade e de sua extensão aquosa por completo. Pelo menos, é o que se intui a partir dos apontamentos levantados pelo sociólogo, que pesquisou e reuniu o saber popular. Retomando um pequeno trecho: *[r]efiro-me ao mar considerado isoladamente, o próprio elemento sem os seus habitantes e acessórios*. O processo de abstração dos "acessórios" e pormenores, em busca de uma imagem ostensiva sobre a matéria líquida, me chamou a atenção, pois, para além de uma semiologia da imaginação popular ou da tentativa de sua iconografia, vejo em Cascudo um procedimento metodológico de pesquisa imaginária. Na coleta de contos, lendas e mitologias populares, constrói-se uma morfologia das imaginações.

O desenho de "Arrebentação" me possibilitou inventar uma genealogia fragmentária e incompleta das representações do mar, alimentando em minha imaginação um arcabouço de imagens que falam de outras imaginações, de outras percepções e maneiras de pensar visualmente esse elemento da paisagem. Ao

mesmo tempo, a construção da pesquisa para realizar o desenho possibilitou experimentar em vários suportes como a visualidade vai engendrando processos miméticos na imaginação e vice-versa.

A exemplo, apresento alguns trabalhos que me levaram ao “Arrebentação”, começando com o “Caderno de ondas”, que é um *flipbook* de 15 x 20 cm composto por mais de setenta desenhos de observação do mar da praia do Flamengo-RJ, feito em 2017. No caderno, o mar desenhado a nanquim se horizontaliza da primeira à última página, traçando sobre o papel apenas a extensão da massa de água captada visualmente da Baía da Guanabara. É a configuração do volume líquido que me interessava: sua forma; sua contenção; seus transbordamentos e suas rasuras. Ao folhear o caderno em qualquer direção, o que se percebe é a repetição do mesmo no mesmo produzindo o diferente. A mimemotécnica investida no desenho reproduz a repetição dos movimentos das ondas incansavelmente, produzindo nessa captura e reprodução da hidrostática, a percepção viva e mutante da matéria líquida, assim como, a porosidade do desenho em (re)transmitir a semblância do mar.

Figura 48 — "Caderno de ondas"

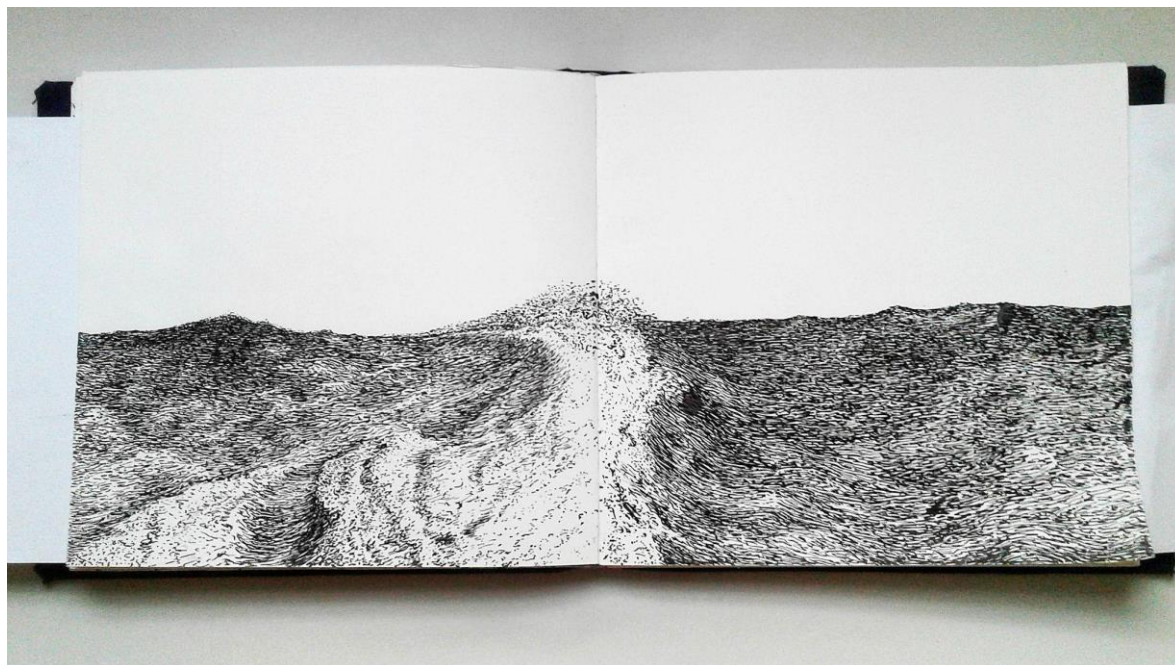


Márcio Diegues, 2017. Nanquim sobre papel. 15 x 20 cm. Fonte: O autor, 2017.

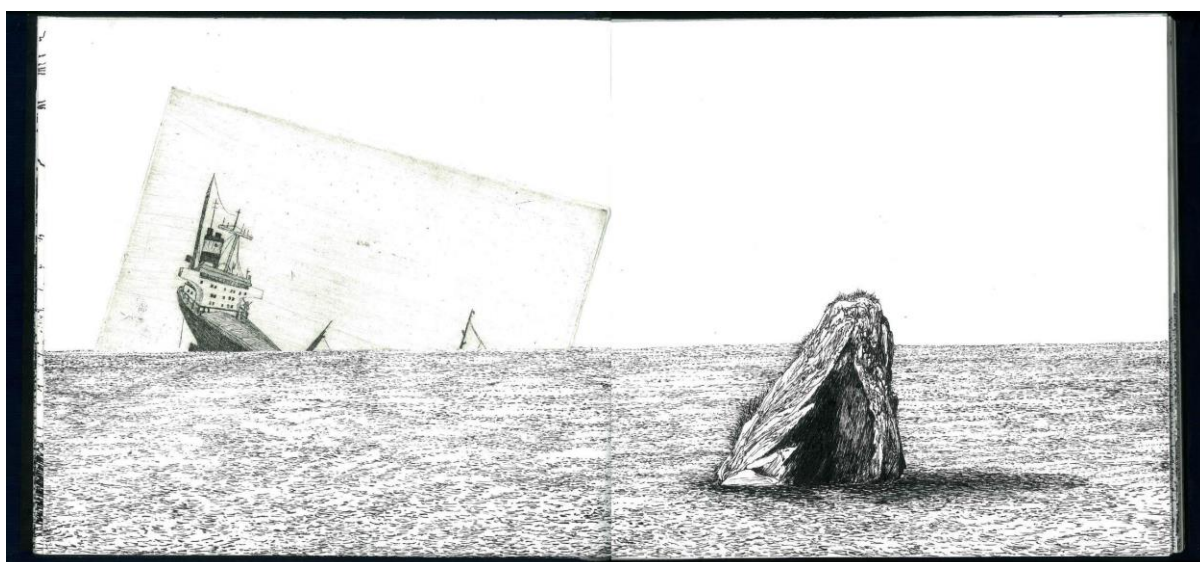
No “Caderno do mar”, realizado durante a pesquisa de mestrado na EBA-UFRJ, entre 2016-2017, além dos desenhos de observação das praias, comecei a somar informações visuais de outras procedências com o desenho. Imagens de cartas náuticas, a morfologia dos peixes e moluscos, topografias de abismos marinhos, planícies abissais, imagens eletrônicas de sondas e submarinos de fossas oceânicas etc. Todo esse acervo de imagens começa a se sobrepor, se encontrar e colidir na prática do desenho, chocando as representações, colocando a mimese em contato com a imaginação no trabalho do artista. Entre as páginas desse caderno, consta o desenho de uma onda atravessando e transbordando suas páginas,

preunciando o ponto de vista inquietante que seria abordado com o desenho instalativo anos depois, na galeria de arte do Ibeu-RJ.

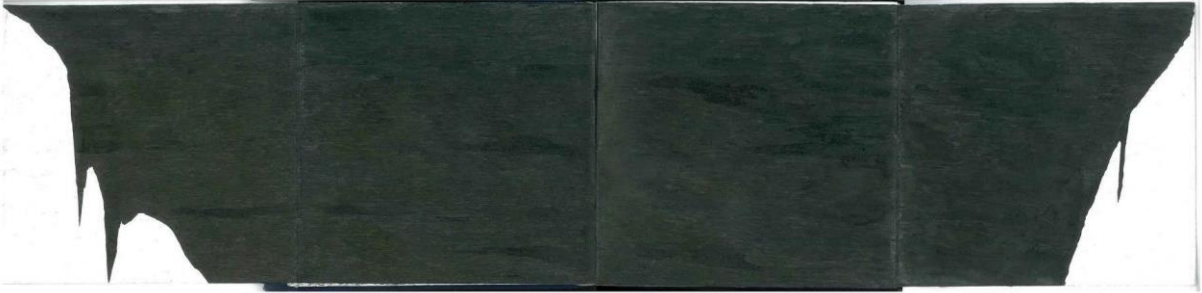
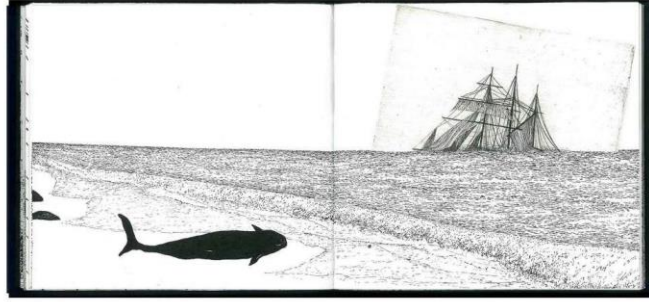
Figura 49 — "Caderno do Mar"



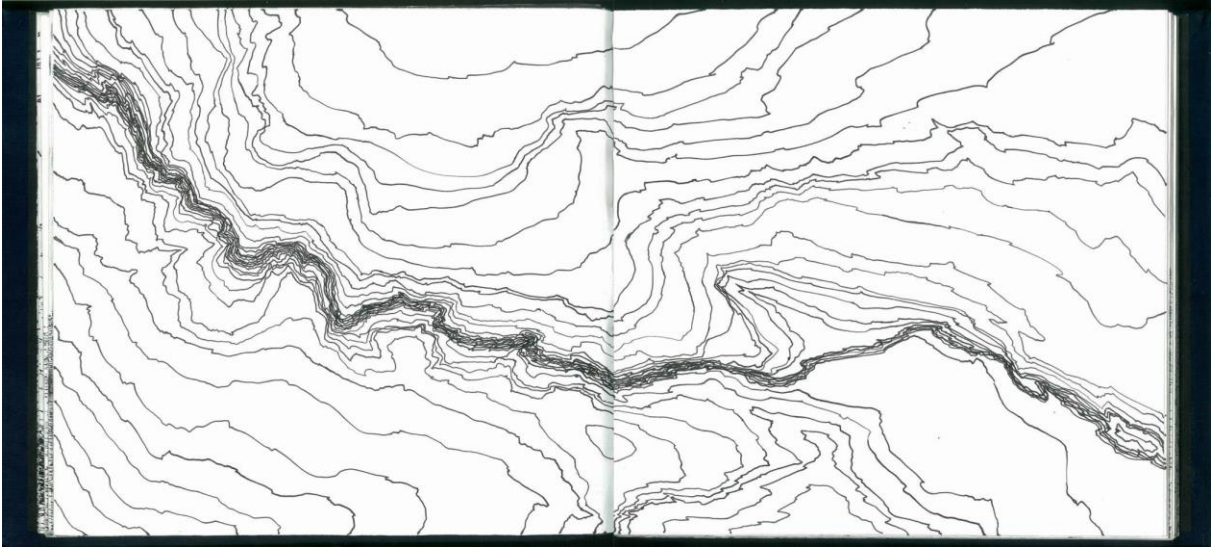
(a)



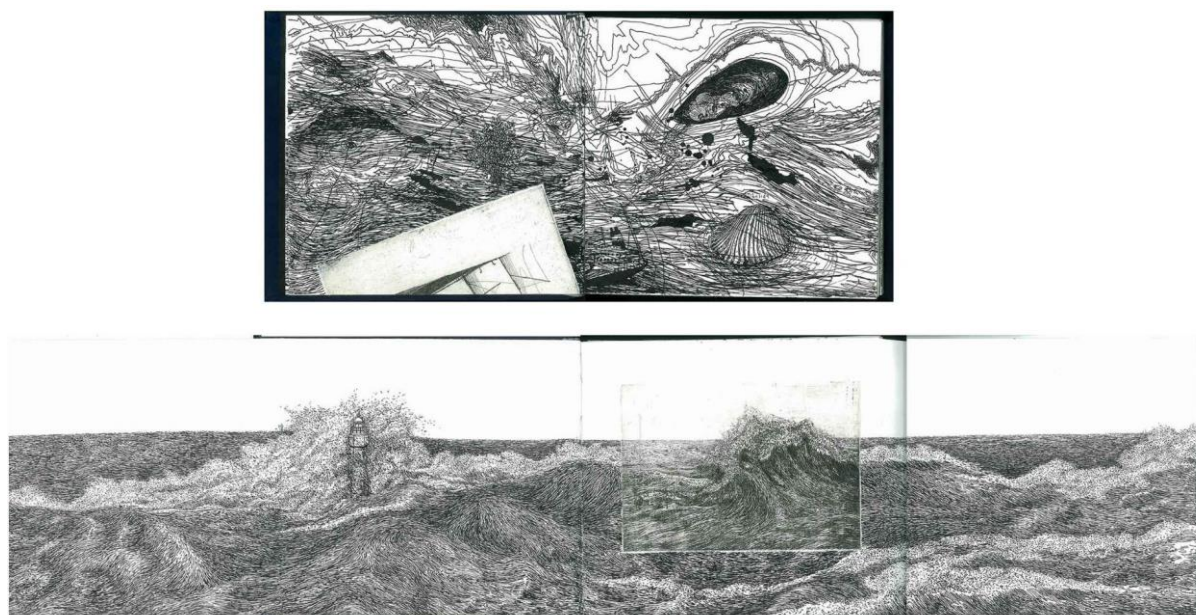
(b)



(c)



(d)



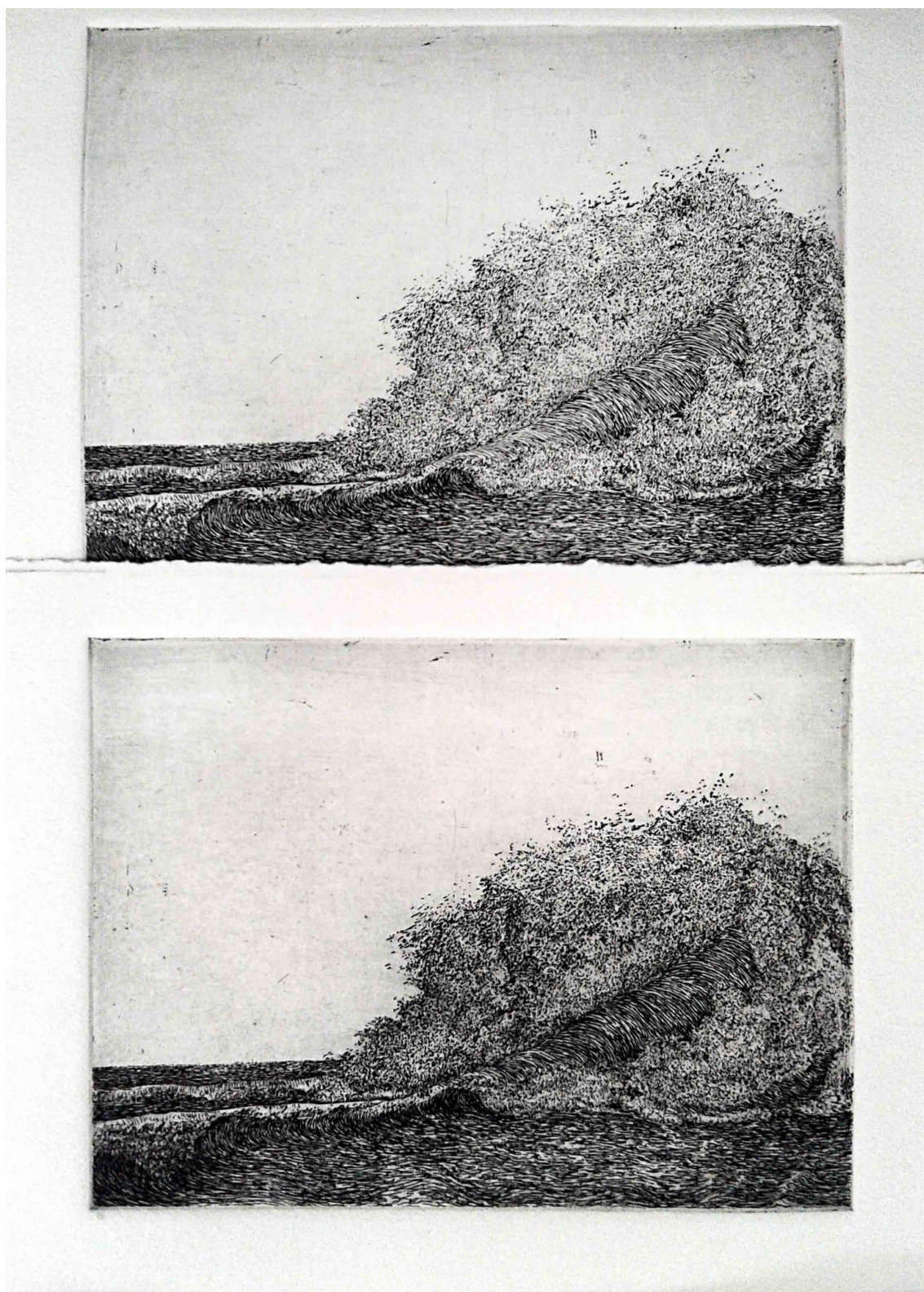
(e)

Legenda: (a), (b), (c), (d) e (e) — Márcio Diegues, 2016-2017. Nanquim sobre papel. 25 x 50 cm e páginas panorâmicas de 25 x 100 cm. Fonte: O autor, 2017.

As dúvidas sobre a representação do mar também me levaram a experimentá-lo na gravura em metal. Ao desacelerar o procedimento gráfico de concepção da massa aquosa nas etapas de gravação das matrizes, a partir da técnica da água forte, foi possível testar diversas configurações gráficas da matéria aquosa, somando à observação, os estudos da física e da oceanografia, para a criação de imagens que vão além do próprio mar.

O que de fato aconteceu na parede da galeria Ibeu, não foi a reprodução de uma onda, mas a transposição da força desse mar imaginário, composto de tantas imagens, quanto de potências que nos arrebatam em nossa própria imaginação.

Figura 50 — "Arrebentação, água forte"



Márcio Diegues, 2018. 15 x 20cm. Fonte: O autor, 2018.

Figura 51 — "Arrebentação" (registro de processo)



Márcio Diegues, 2020. Registro de processo de desenho instalativo. Caneta permanente sobre parede 2,70 x 5,50 metros. Galeria Ibeu-RJ. Exposição individual: "Como sobreviver a um naufrágio, 2020-2022. Fonte: O autor.

Figura 52 — "Arrebentação"



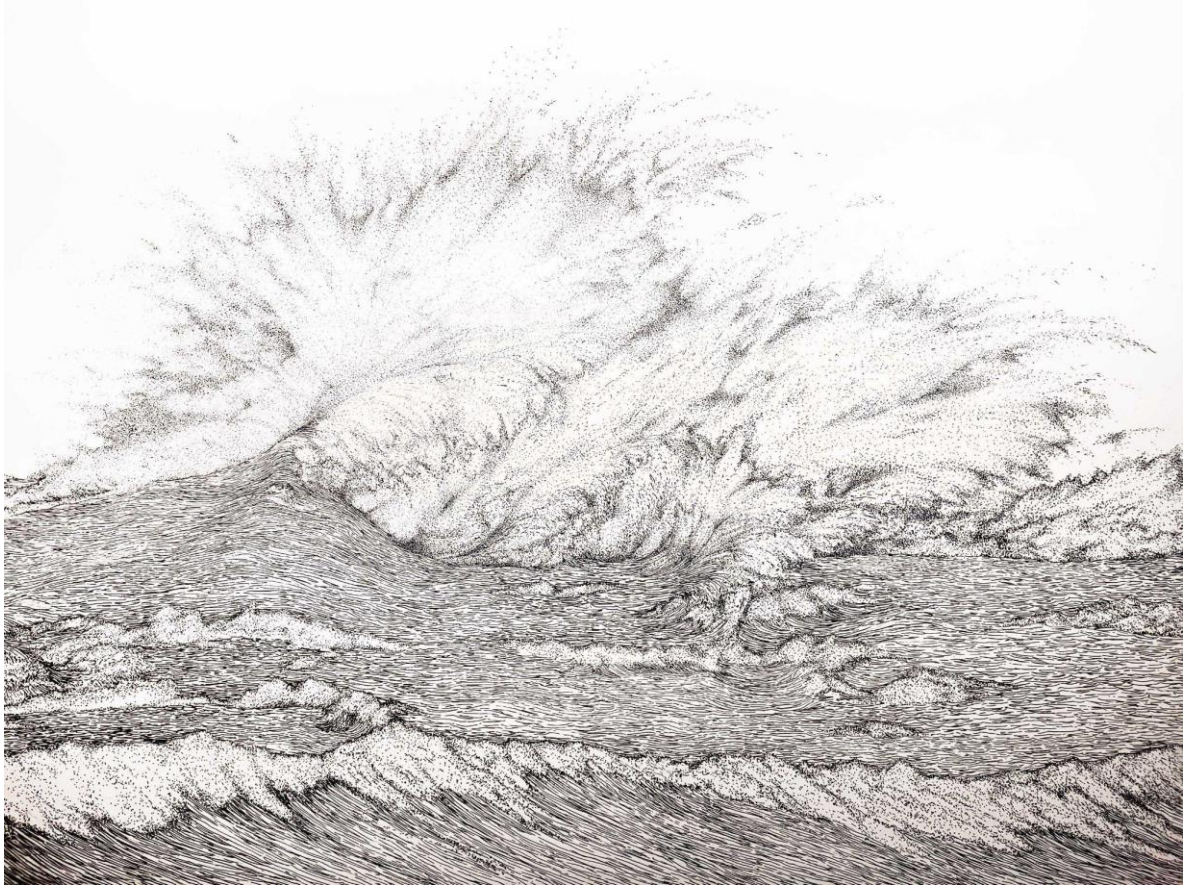
(a)



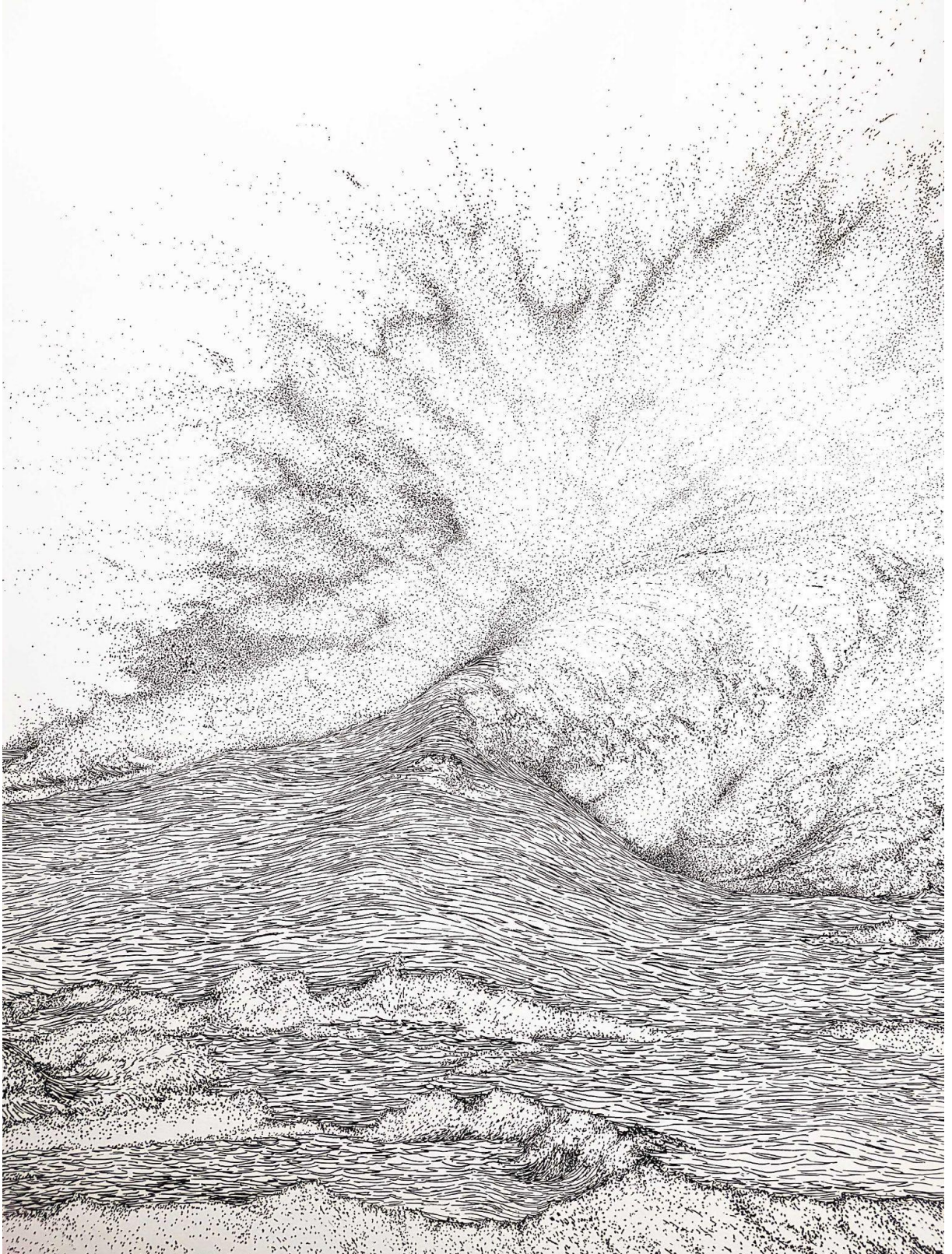
(b)



(c)



(d)



(e)



(f)

Legenda: (a), (b), (c), (d), (e) e (f) — Márcio Diegues, 2020. Desenho instalativo. Caneta permanente sobre parede. 2,5 x 6 metros. Galeria de Arte Ibeu-RJ, 2020. Fonte: Rebeca Rasel, 2020.

2.4 Tipologia trágica

A série de naufrágios

A série de gravuras de naufrágios que comecei a produzir em 2017, ainda no mestrado na EBA-UFRJ e que, depois, dei continuidade em outros suportes, constitui-se como uma tipologia trágica. Assumo o naufrágio como metáfora de acontecimentos que se abatem sobre superestruturas e produzem uma mudança radical, arruinando sua função, interrompendo sua travessia, criando a emergência de uma tomada de decisão para sobrevivermos à catástrofe.

O desejo de constituir uma coleção com imagens desse tipo de acidente me ocorreu após a leitura de *História Trágico-Marítima*, uma antologia de textos do século XVI e XVII, reunida pelo setecentista português Bernardo Gomes de Brito, publicada pela primeira vez entre 1735 e 1736. Seus dois tomos são compostos por 13 relatos de sobreviventes das tragédias marítimas portuguesas rumo às Índias, sendo 11 tragédias marítimas naturais e/ou por batalhas com piratas corsários; os outros dois, sobre terras distantes. Em todas as narrativas, as situações de afundamento são ocasionadas, em sua maioria, por erros humanos possíveis de evitar, o que revela o elemento de humanidade dos naufrágios.

Figura 53 — Folhas de rosto do Tomo Segundo da *História Trágico-Marítima*



Lisboa, 1736. Fonte: WIKIPEDIA.

Figura 54 — Naufrágio do Galeão Grande S. João

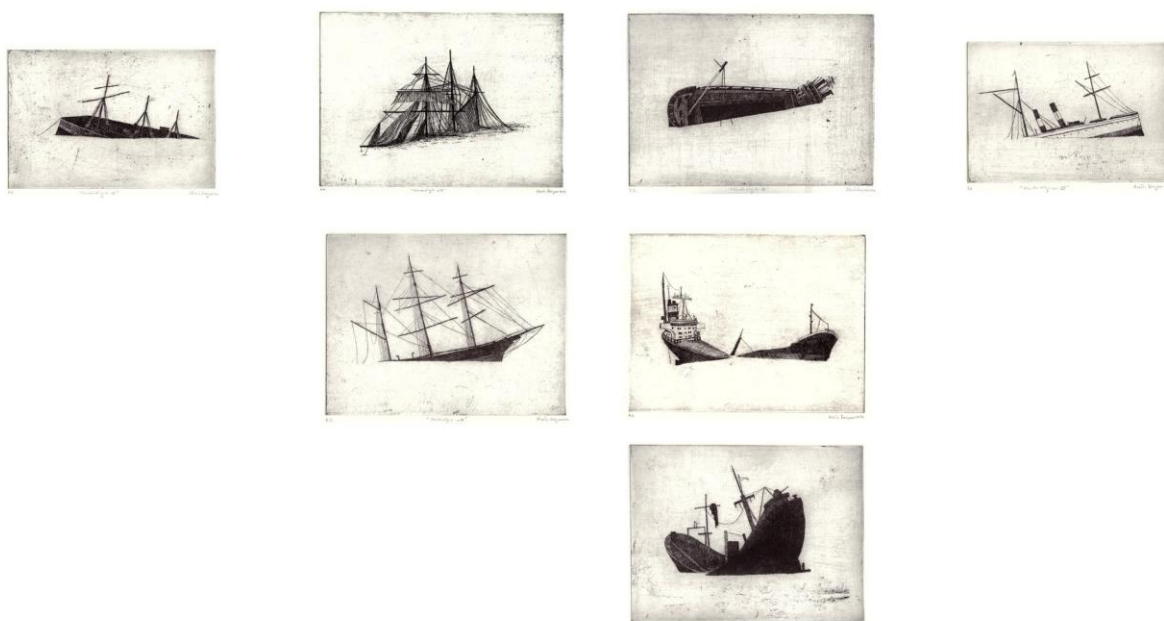
Ilustração da *História Trágico-Marítima* de 1735. Fonte: WIKIPEDIA.

As imagens gravadas na técnica de água-forte envolvem o afundamento da matriz e sua corrosão química no processo de oxidação, análoga à ação da água do mar sobre os cascos das embarcações. O ácido cava em profundidade as linhas traçadas sobre o verniz. O arquivo visual que alimenta a série surge de uma vasta pesquisa sobre naufrágios reais e da apropriação mimemotécnica das imagens de sites, notícias de jornais, arquivos públicos, livros, documentários e bibliotecas. Na coleção de formas falidas de mostrar e falar do mar, as figuras são acometidas pelo infortúnio, notamos a morfologia de barcos de diversos tempos e técnicas construtivas, das caravelas aos vapores até os petroleiros, completamente em definhamento.

As situações de naufrágio também podem ser interpretadas a partir da ideia do trauma: uma adversidade precariza uma forma e acomete sua existência, transformando-a profundamente. Sob uma ótica contemporânea, os naufrágios também falam de guerras e confrontos bélicos, assim como tragédias ambientais — seja a diáspora dos refugiados de conflitos geopolíticos ou os derramamentos de óleo. Enquanto ruínas do progresso, os barcos afundados testemunham a entropia em ação, agindo na contracorrente da ação construtora do humano.

Nas situações imagéticas dos naufrágios, o corte visual produzido pela submersão da estrutura na massa d'água nos atrita imaginariamente, fazendo compreender a existência das formas e da matéria em uma outra dimensão, para além do visível. O afundamento da forma no plano retira-a de sua estabilidade, de sua invencibilidade, de sua idealidade.

Figura 55 — Série de Naufrágios



Márcio Diegues, 2017-2022. Gravura em metal, água forte. Matrizes de 10 x 15 cm e 15 x 20cm.
Fonte: O autor.

Dada a iminência, a fratura e o colapso de toda superestrutura, naufragamos! Pensar nas experiências de naufrágio é ir além da representação desse acidente náutico, e olhar devidamente para os processos de arruinamento que acometem todo corpo, toda causa e todo objetivo; e que dadas as circunstâncias da travessia, da errância e da deriva, acaba por afundar, real ou metaforicamente, em si mesmo.

O arruinamento atravessa todos os objetos e imagens que compõem essa exposição, prenunciando no conjunto de trabalhos um naufrágio iminente e ostensivo da visão. O arruinamento do tempo sobre os corpos, processos e materiais, nada mais nos alerta do que para as ruínas de nosso tempo, que acontecem no agora, diante de nossos olhos. Os objetos encracados manualmente, os desenhos de observação do mar sobre os cadernos, as catalogações imaginárias dos seres marítimos, os processos de corrosão da gravura em metal — todos esses procedimentos partilham de uma intenção mimética em falência, que camufla e revela, ao mesmo tempo, o afundamento que as imagens detonam em nossa própria imaginação.

Em um sentido mais profundo daquilo que o naufrágio pode representar, está o despertar de uma consciência crítica sobre o mundo em crise à nossa volta, onde uma atitude em caráter de urgência precisa ser tomada, pois tudo ao redor começa a afundar lentamente e desaparecer do campo visual, sem deixar vestígios na superfície dessa realidade líquida.

Recolher naufrágios é uma forma falida de falar do mar avassalador, de falar sobre forças incomensuráveis que sublimam toda travessia. É necessário assumir tanto nas imagens como em certas situações da vida, que o afundamento é inevitável. Coletar naufrágios é colecionar e expor traumas, nos quais as imagens assumem um poder mordente de corroer o visível. Frente à arrebentação das margens do real nas linhas da vida, frente ao inesperado afundamento cotidiano; como sobreviver a um naufrágio²⁸?

²⁸Texto enviado para o edital de exposição da Galeria de Arte Ibeu-RJ, no ano de 2019, para exposições em 2020. O escrito é apresentado para somar reflexões sobre os trabalhos em conjunto e suas relações conceituais, materiais e processuais de outros textos e obras presentes nesta tese.

Na série de desenhos “Mapeando Naufrágios”, começada em 2020, tal acidente passa a me interessar como um processo de morte e ressignificação das imagens, revelando na operação de falência de qualquer superestrutura uma ação abismante, na qual a visão busca ver além dos sentidos rasos de toda imagem, traçando novos pontos de ancoragem para o olhar. Começo, então, a me apropriar de páginas de antigos atlas de geografia, com informações desatualizadas, e a desenhar com bico de pena e nanquim as localizações de naufrágios reais, com suas devidas coordenadas retiradas de listas do site da Marinha, páginas de turismo e de oceanografia, produzindo uma rasura manual nas páginas que possuem valor de documento, atualizando-as.

A série, que é um desdobramento dos naufrágios realizados na gravura em metal, utiliza os dados da história, da geolocalização e de diversos documentos de bancos de dados da Internet para remapear a história de acidentes trágicos no mar. No sentido simbólico e iconográfico, o trabalho é um assombramento cartográfico, que perturba, a partir do desenho, a calma dos mares gráficos dos mapas oficiais.

Figura 56 — Mapeando Naufrágios

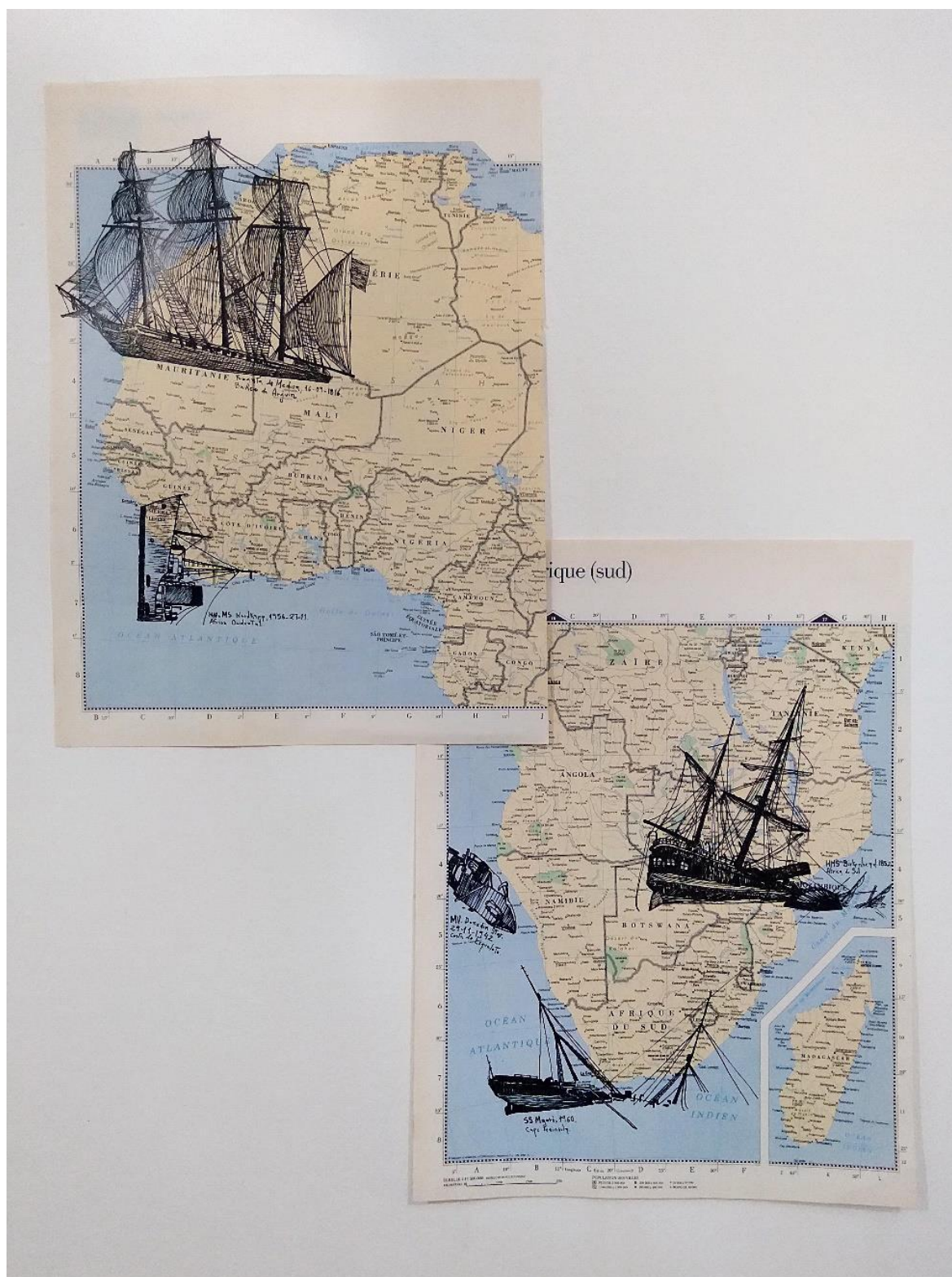


(a)

O processo acontece num grande cruzamento de informações virtuais e gráficas, levando-se em consideração os dados impressos nesses antigos atlas e a

constante atualização das imagens de satélites e das cartografias virtuais. O desenho do naufrágio sobre a página dos atlas acontece para reconstruir e marcar um trauma, um acidente que se oculta nas representações oficiais do mar. Junto da imagem pequena dos barcos desenhados, são inseridos dados como o nome do barco, a data do afundamento, e quando disponíveis, a latitude e a longitude do acidente.

A série de mapeamentos, que continua em processo, funciona como um arquivo e um inventário. Não possui um fim definido e se alastra conforme as tragédias náuticas acontecem e são documentadas.

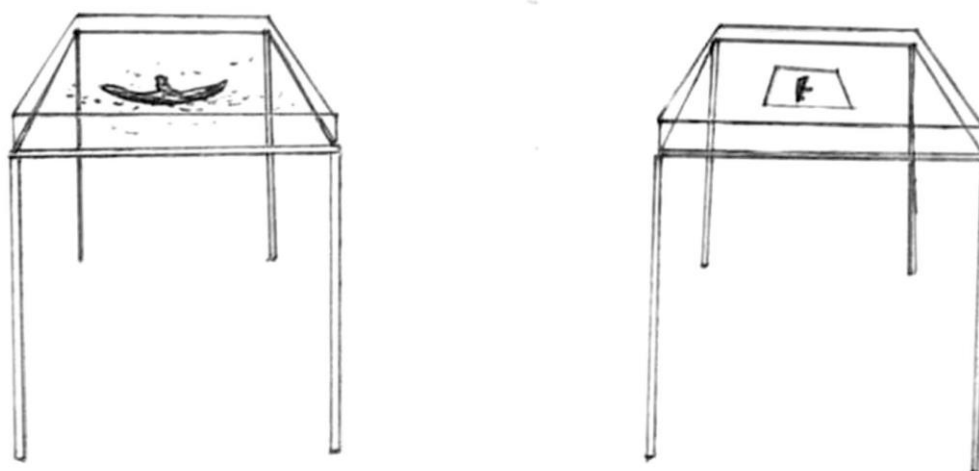


(c)

Legenda: (a), (b) e (c) — desenhos à nanquim sobre páginas de Atlas geográfico a partir de mapeamentos de naufrágios históricos. Márcio Diegues, 2020. 23,5 x 32 cm. Fonte: O autor.

Nas obras "Mesa-tanque1" e "Mesa-tanque2", realizadas neste ano de 2023 a partir de um desenho de projeto de 2020, a questão técnica da corrosão das matrizes de cobre da gravura em metal é exposta. A obra se compõe de duas caixas de vidro idênticas, apoiadas em cavaletes de metal com a mesma altura. Em uma delas, há uma matriz de cobre com a gravação de um naufrágio e, na outra, uma pequena âncora de embarcação, ambas imersas em uma solução de água salgada e expostas ao ar no espaço expositivo.

Figura 57 — Desenho de projeto para "Mesa-tanque1" e "Mesa-tanque2"



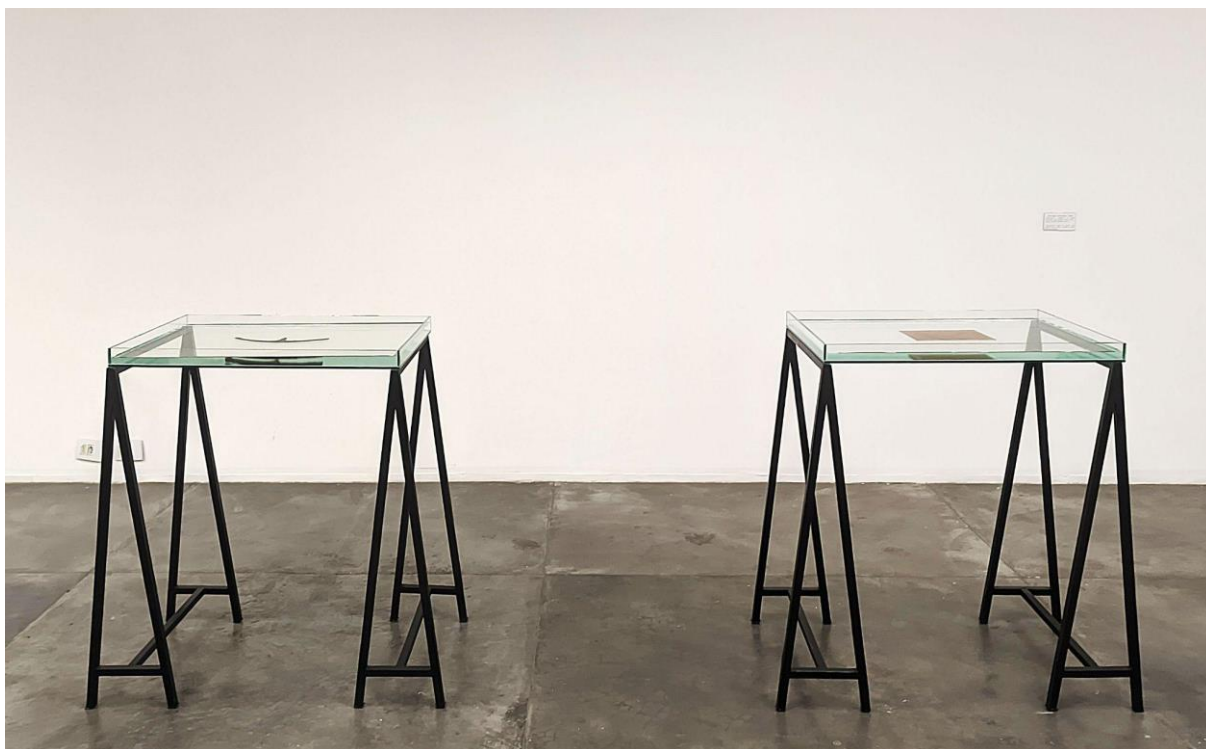
Márcio Diegues, 2020. Caneta nanquim sobre papel, 21 x 29,7. Fonte: O autor.

A ideia para o trabalho surgiu das práticas de produção da gravura em metal, na vivência nos ateliês de gravação com a técnica de água-forte, em que a matriz de cobre é imersa em uma banheira de ácido perclorato de ferro, causando a gravação do desenho na placa pela oxidação — o traço é aprofundado pelo desgaste da superfície do suporte. Ao me apropriar da imagem e da função de tais técnicas, elaboro cada mesa-tanque com vidro, para enfatizar a transparência do líquido e deixar ver ambas as peças de metal em sua reação químico-física com a água salgada.

A semelhança proposital do mobiliário expositivo, que se compõe das caixas de vidro e dos pés de metal, serve para agudizar a diferença dos elementos metálicos que estão imersos em seus conteúdos líquidos e, ao mesmo tempo, para provocar a aproximação pela similitude das reações de oxidação sobre ambos os metais da âncora e da matriz de calcogravura. Para além da exposição dos processos de deterioração, a mimemotécnica da obra também propõe uma identificação por duplicidade com as situações de naufrágio, trazendo à tona a transformação da matéria imersa, assim como o arruinamento das formas que sucumbem à água salgada, como os barcos no mar.

Na "Mesa-tanque1" e na "Mesa-tanque2", o processo de corrosão dos metais ao longo do tempo de exposição das peças ocasiona duas mudanças visuais opostas. Na mesa-tanque com a âncora de metal, o processo de oxidação ataca sua estrutura, catalisando a liberação de uma coloração alaranjada intensa que vai tomando a solução salina da caixa de vidro e muda a aparência da peça dia após dia. Na mesa-tanque com a matriz de gravura, a água salgada ataca a visibilidade do naufrágio gravado sobre o metal polido, apagando o brilho da placa de cobre e ocasionando seu obscurecimento — torna a imagem do barco cada vez menos visível e mais opaca. A visibilidade é a modificação comum: é transformada através do seu naufrágio.

Figura 58 — "Mesa-tanque1" e "Mesa-tanque2"



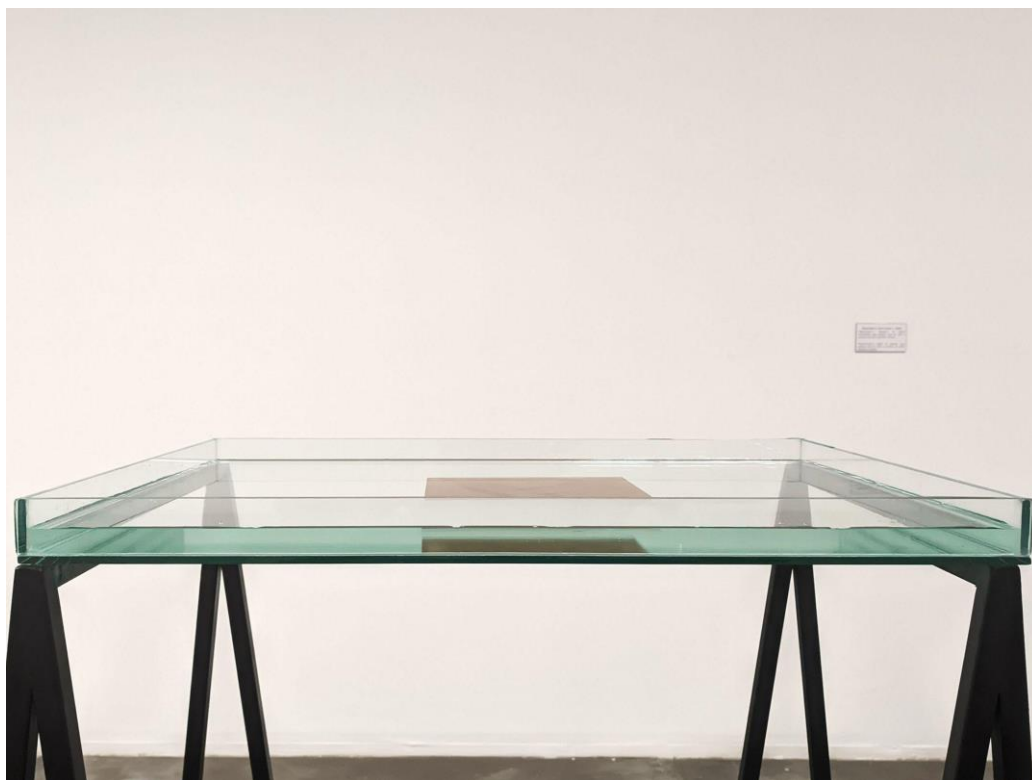
(a)



(b)

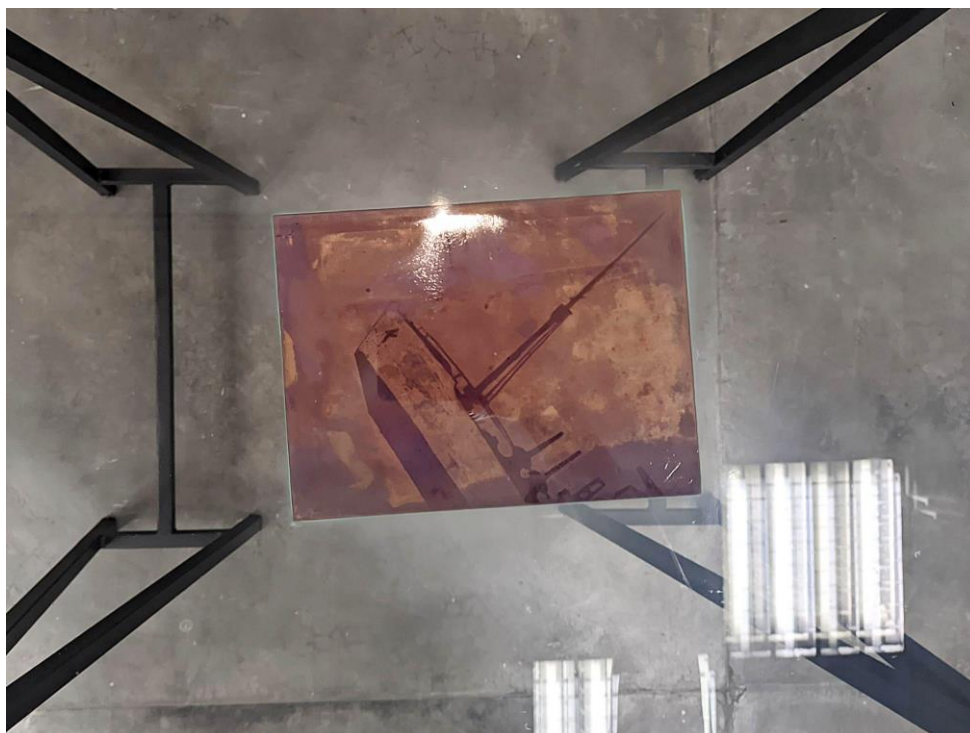
Legenda: (a) e (b) — Márcio Diegues, 2023. Caixas de vidro, cavaletes de metal, âncora de embarcação e matriz de gravura em cobre. Dimensões variáveis. Fonte: O autor.

Figura 59 — "Mesa-tanque1"



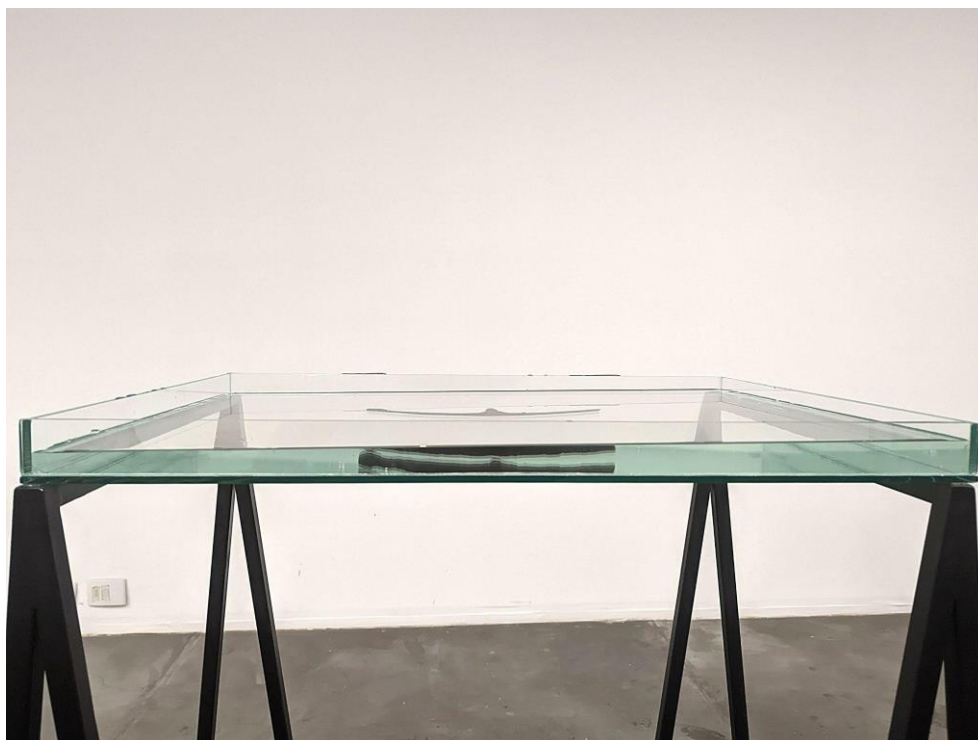
Márcio Diegues, 2023. Caixas de vidro, cavaletes de metal, matriz de gravura em cobre. Dimensões variáveis. Fonte: O autor.

Figura 60 — "Mesa-tanque1" (matriz de gravura)



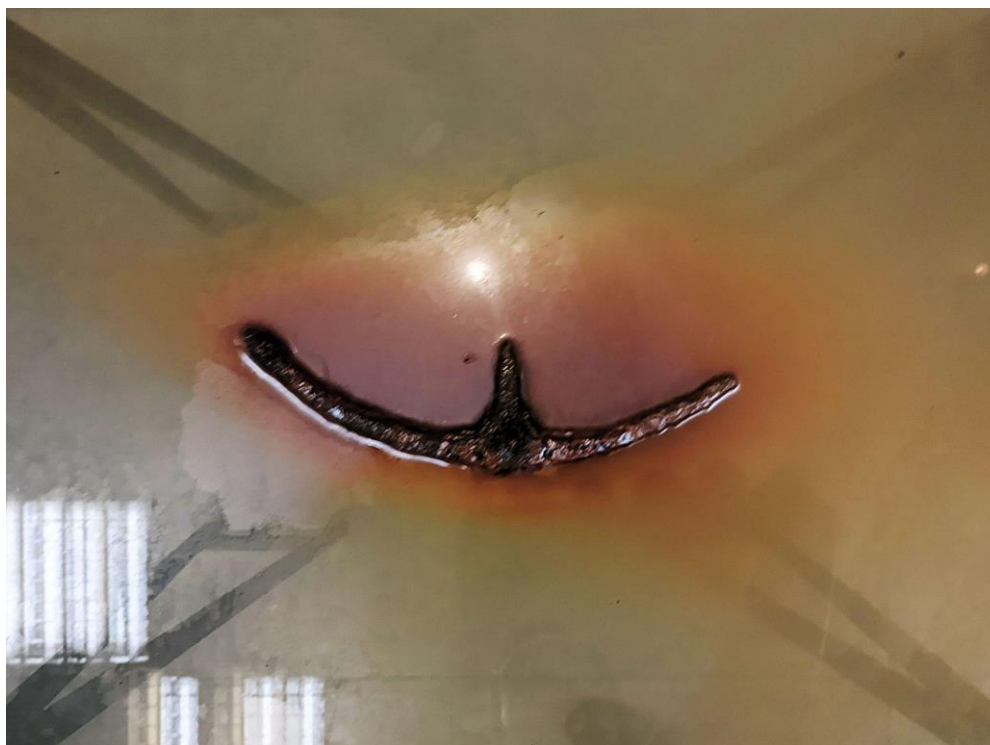
Márcio Diegues, 2023. Matriz de gravura em cobre. Dimensões variáveis. Fonte: O autor.

Figura 61 — "Mesa-tanque2"



Márcio Diegues, 2023. Caixas de vidro, cavaletes de metal, âncora de embarcação. Dimensões variáveis. Fonte: O autor.

Figura 62 — "Mesa-tanque2" (âncora)



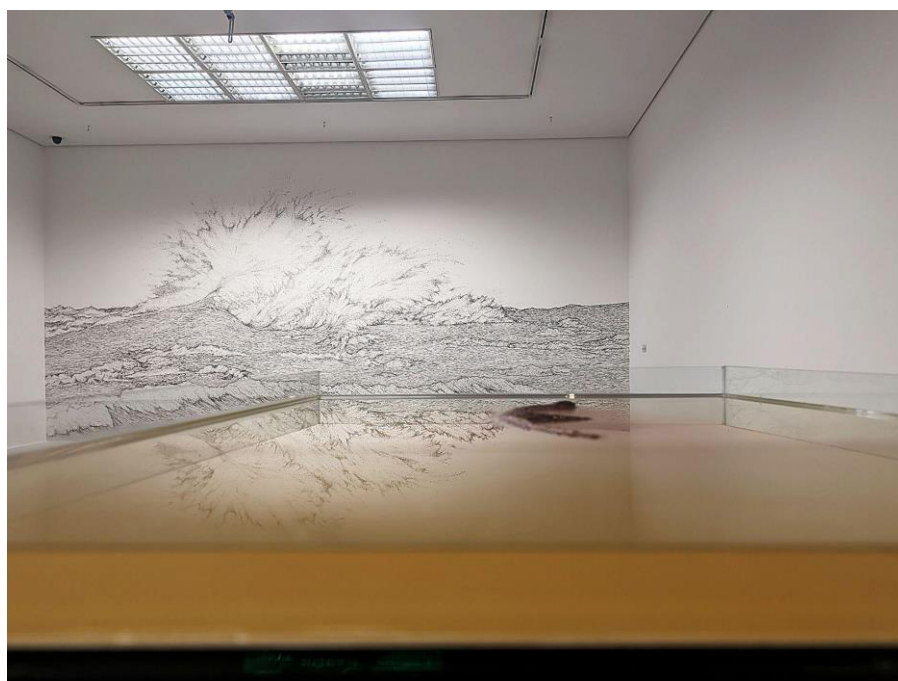
Márcio Diegues, 2023. Âncora de embarcação em solução salina, 10 dias após a abertura da mostra. Dimensões variáveis. Fonte: O autor.

Figura 63 — "Mesa-tanque2" (detalhe)



Márcio Diegues, 2023. Âncora de embarcação em solução salina. 10 dias após a abertura da mostra. Dimensões variáveis. Fonte: O autor.

Figura 64 — Registro da exposição "Como sobreviver a um naufrágio" (Centro Cultural da UFMG)

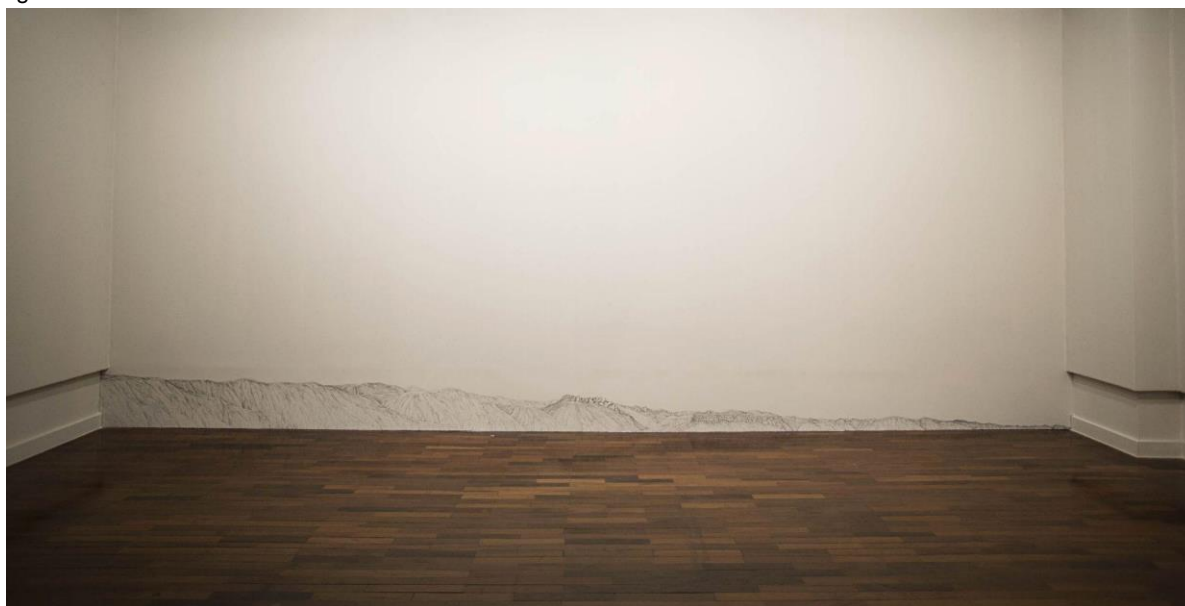


Márcio Diegues, 2023. Exposição individual realizada de 10 de março a 16

de abril de 2023. Fonte: O autor.

2.5 Observatório de montanhas 2016 – 2017

Figura 65 — "Observatório de montanhas"



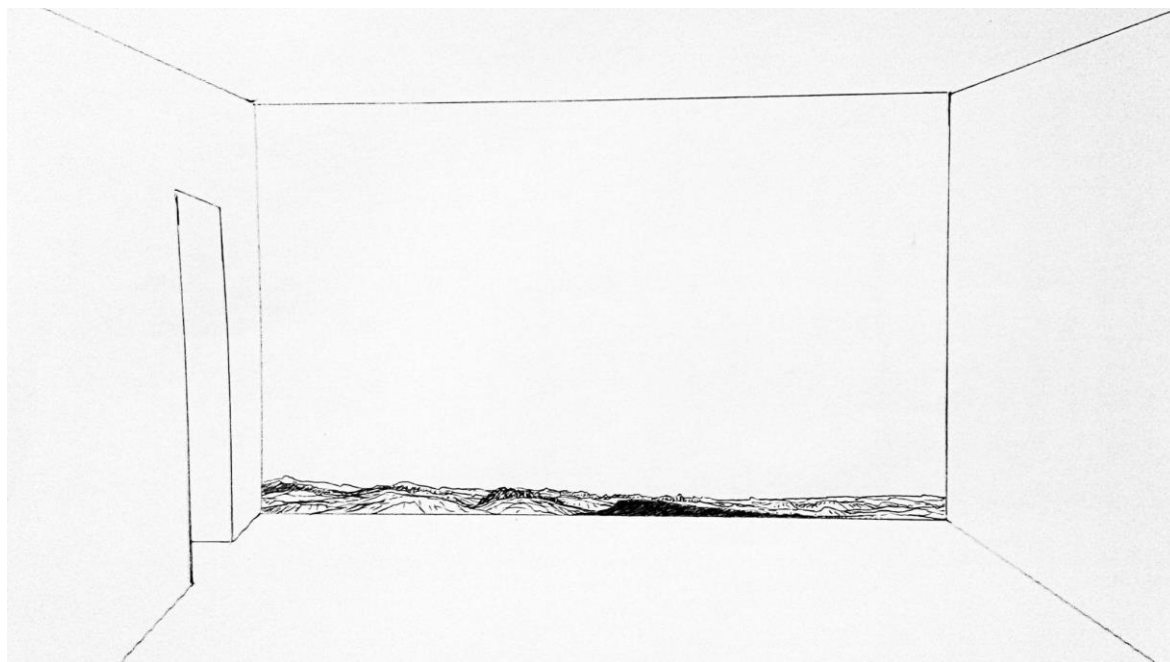
Márcio Diegues, 2016. Caneta permanente sobre parede, 3,5 x 7,4 metros. Exposição "In Memoriam", CAIXA Cultural Rio de Janeiro. Curadoria de Fernanda Lopes. Fonte: O autor.

"Observatório de montanhas" é um desenho instalativo, feito diretamente nas paredes e rodapés dos espaços expositivos, recriando, a partir do grafismo topológico, paisagens amplas e extensas em dimensão diminuta. Enfatiza-se a experimentação da escala em relação à paisagem apresentada em nosso campo visual.

O trabalho surge do deslocamento de desenhos topográficos, realizados *in situ*, dos meus cadernos para os rodapés dos locais de exposição. A mimemotécnica do trabalho instala as topografias incorporais da paisagem extensiva nos espaços construídos de galerias e salas expositivas, reconstituindo o paradoxo de se diminuir grandes vistas para aumentar a sensação ilusória de vastidão. A espacialização da paisagem na arquitetura e a sua mútua tensão na relação com o observador a torna o próprio observatório, do desenho topográfico e de si mesmo. Na inversão de dimensões, nós, frente ao desenho, nos agigantamos. Ao mesmo tempo, a especificidade do desenho pormenorizado, feito com linhas muito finas, produz a

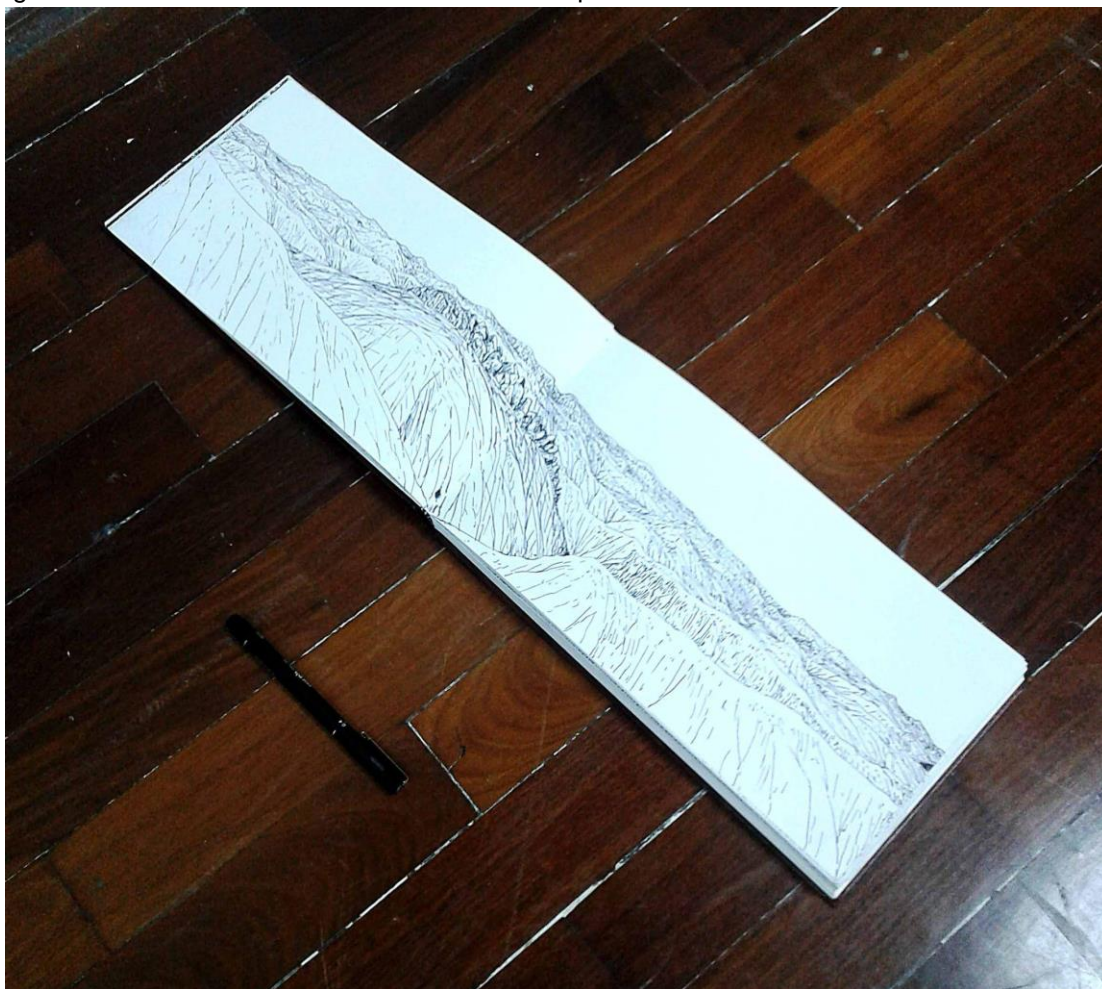
necessidade de aproximação do chão, para se deleitar com os acúmulos de linhas, de falhas; para leitura da rugosidade das erosões. No processo de aproximar e distanciar nosso olhar, assim como nosso corpo do chão e da parede desenhada, nos percebemos criando relações com o campo visual, com noções de escala e localização na paisagem.

Figura 66 — Desenho de projeto para o trabalho “Observatório de montanhas”



Márcio Diegues, 2016. Fonte: O autor.

Figura 67 — Caderno de desenhos de referência para o trabalho “Observatório de Montanhas”



Márcio Diegues, 2016. CAIXA Cultural Rio de Janeiro. Fonte: O autor.

Figura 68 — Registro do processo de desenho do trabalho “Observatório de montanhas”



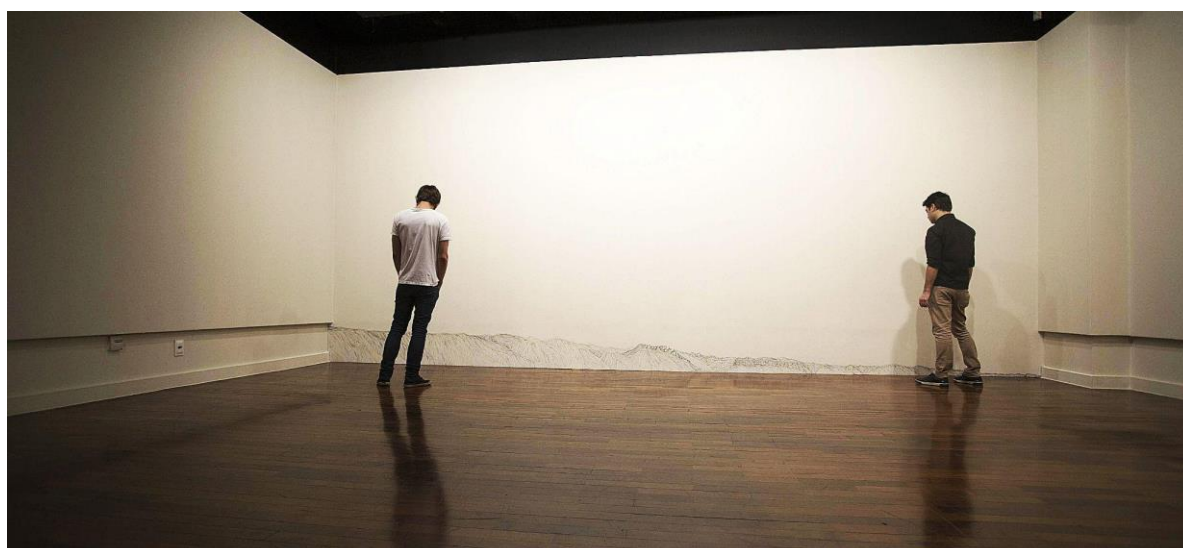
Márcio Diegues, 2016. CAIXA Cultural Rio de Janeiro. Fonte: O autor.

A primeira apresentação dessa obra aconteceu na exposição coletiva “In Memoriam”, realizada na CAIXA Cultural Rio de Janeiro, em 2016. Nessa primeira

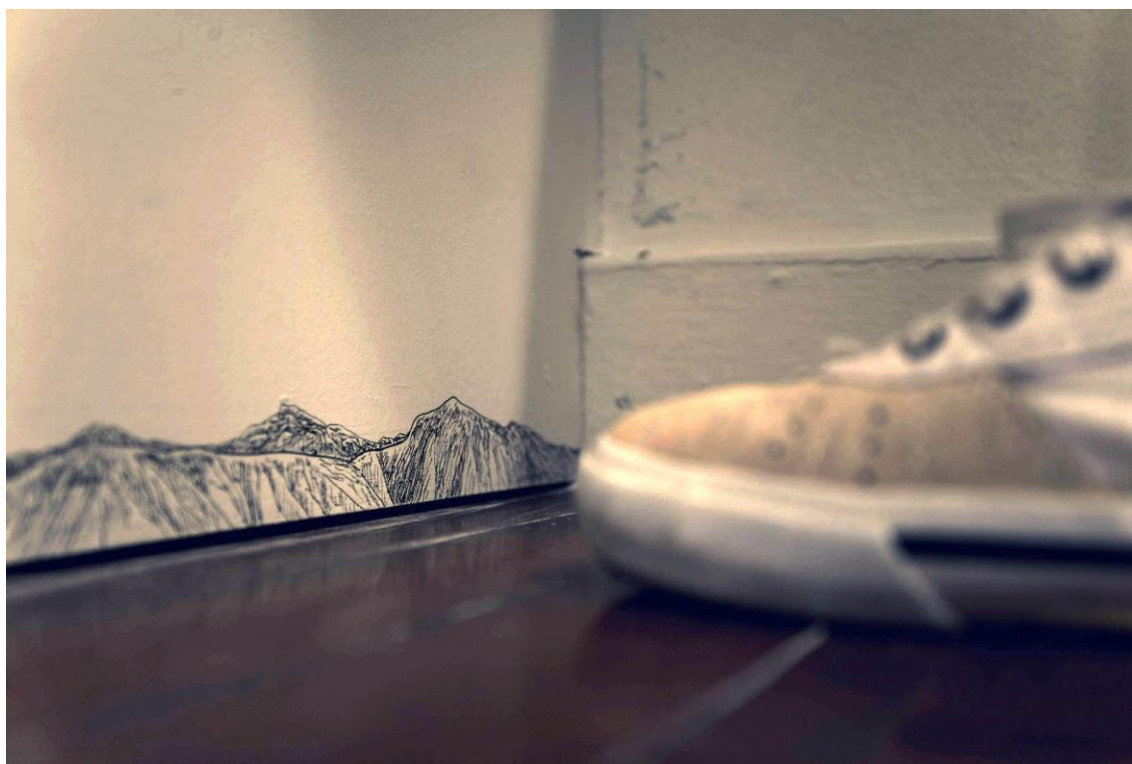
montagem, utilizei meus cadernos de desenhos e gravuras feitas a partir da topografia de Minas Gerais, durante a residência Bolsa Pampulha (2013-2014), reconstruindo nas terras cariocas a experiência da verticalidade miniaturizada de um outro estado em um outro espaço físico. Pude, assim, testar a capacidade daqueles padrões minerais de expandir imaginariamente a dimensão da galeria.

A experiência de interação com a topologia graficamente miniaturizada desenvolve um ponto de vista aéreo sobre o chão da galeria, uma ilusão de altura se coloca imaginariamente sob nossos pés. Se o desenho reativa essa fenomenologia imaginária da amplitude, dos grandes espaços, é porque foi elaborado para induzir a aproximação do corpo em prol da visibilidade dos pequenos detalhes, o que é ocasionado pelas linhas finas e pormenorizadas. A falta de visibilidade assumida na obra a partir de alguns pontos de vista é um efeito intencional de camuflagem do desenho no próprio espaço arquitetônico, que requisita a consciência da observação em deslocamento no público. Na manipulação das grandezas através do desenho, na construção de uma figuração que tensiona a visibilidade do espaço em que se instala, é possível provocar a manipulação da paisagem e do campo visual para a elaboração de uma consciência sensível que se percebe percebendo, que se sente imaginando, e, que, torna-se o observatório de si mesma e do mundo.

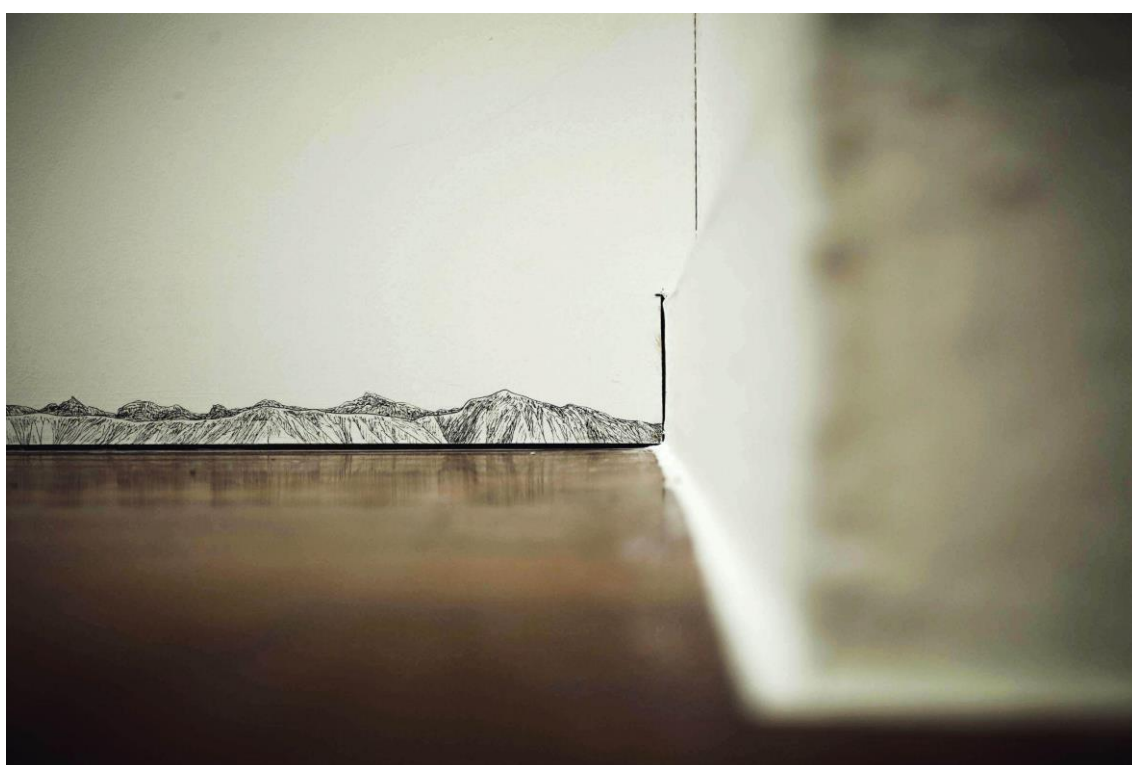
Figura 69 — “Observatório de montanhas”



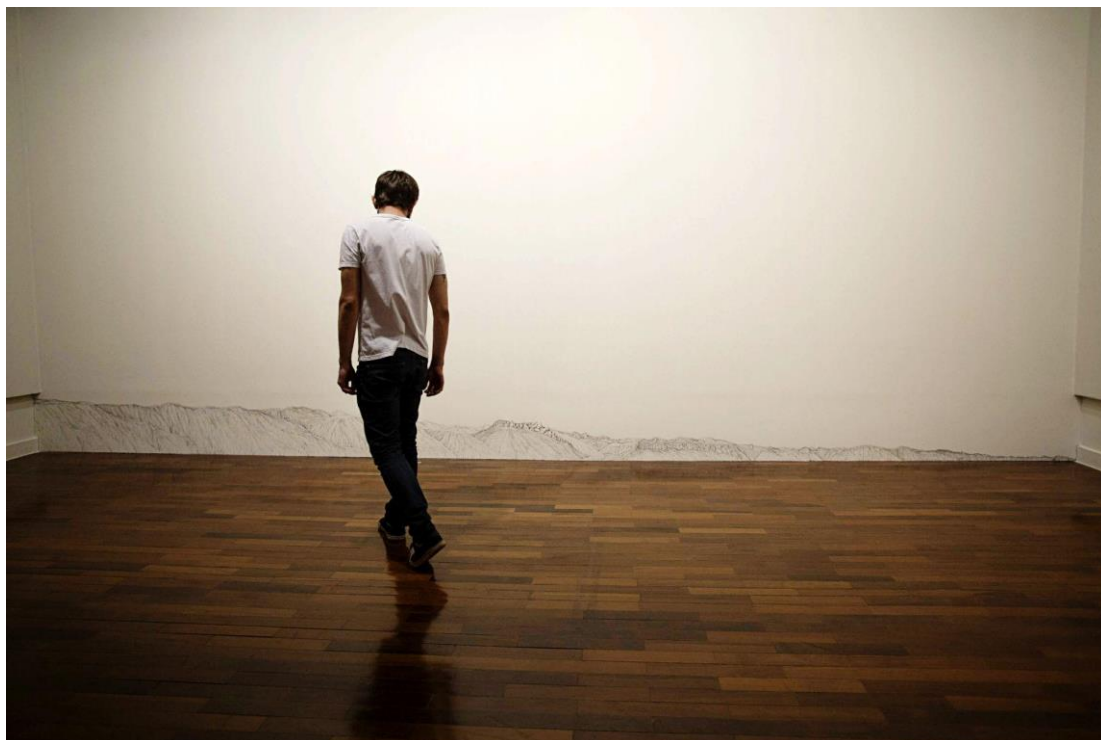
(a)



(b)



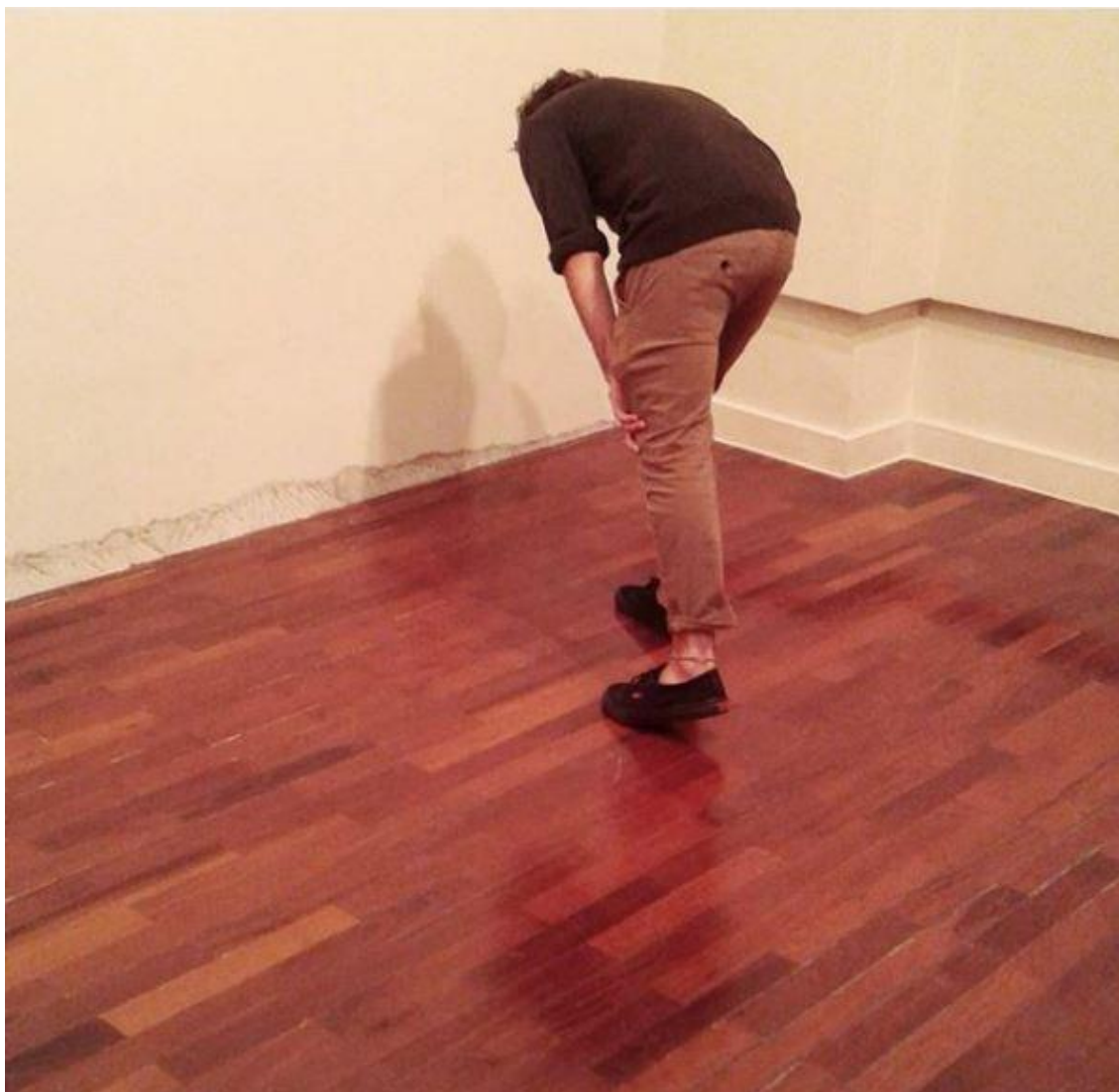
(c)



(d)



(e)



(f)

Legenda: (a), (b), (c), (d), (e) e (f) — Márcio Diegues, 2016. Caneta permanente sobre parede. 3,5 x 7,4 metros. CAIXA Cultural Rio de Janeiro. Fonte: O autor.

Ainda relacionando *morphé* e *pathos*, é interessante perceber, no registro fotográfico dos visitantes, a relação corporal e projetiva provocada pelo escalonamento da paisagem. Em muitas ocasiões, o desenho estimula no público uma série de expressões corporais: gestos de espanto; gestos de localização ou apontamentos. Posturas comumente incorporadas quando estamos imersos em grandes espaços, nos quais o corpo é engolido pelas distâncias e, em meio a essa infinitude, o que podemos fazer é apontar, criar linhas de visão e perspectivas, projetar no corpo o desenho do ambiente.

A exemplo, tal postura corporal é retratada enquanto sintoma de amplidão espacial no quadro “Penhascos de giz de Rügen”, pintado por Caspar David Friedrich (1774-1840), em 1818. Na imagem, as figuras humanas do primeiro plano, próximas à borda inferior da tela, apontam, se reclinam e observam o abismo em profundidade. A gestualidade da mulher de vermelho, apontando para a borda do abismo, direciona nossos olhos para um espaço que está fora da pintura e que transfere para nossa imaginação a infinitude vertical. Os dois homens retratados assumem posturas corporais de cuidado, o primeiro reclinando-se na margem do declive, e o segundo apoiando-se em uma árvore para observar o horizonte distante.

Figura 70 — “Penhascos de giz de Rügen”

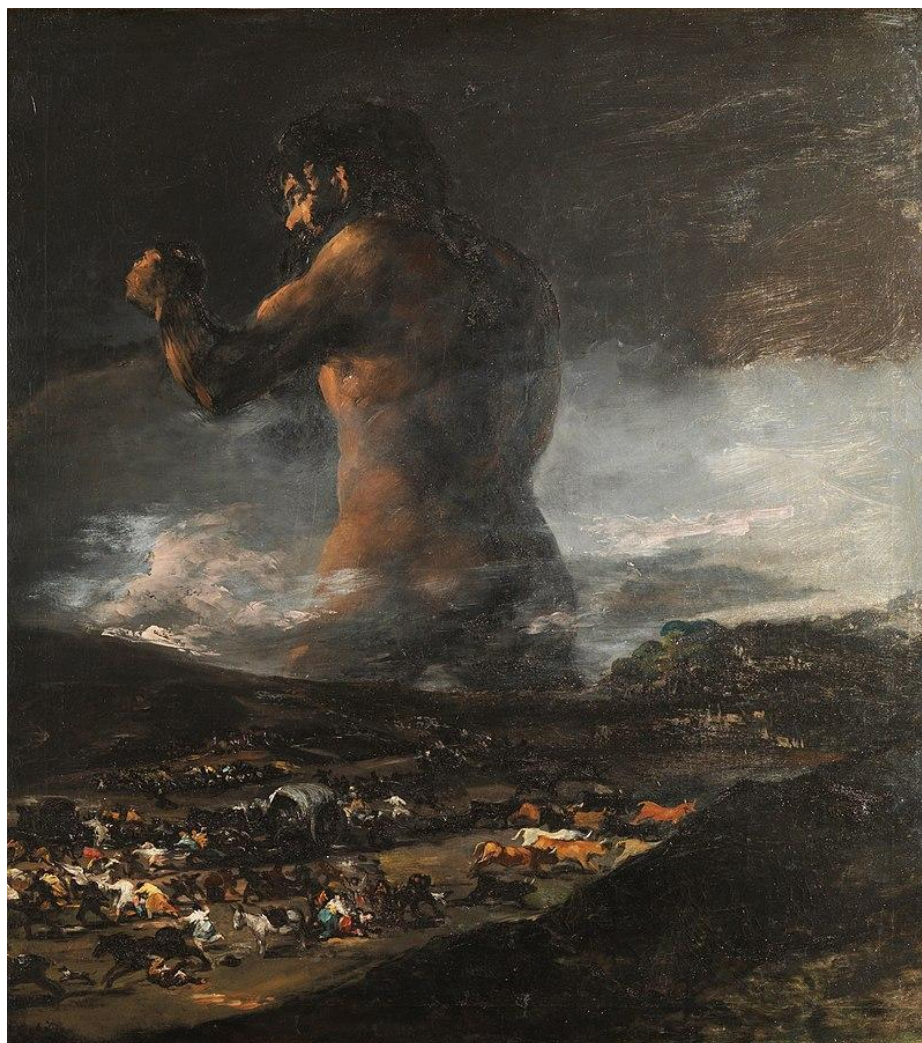


Caspar David Friedrich, 1818. Óleo sobre tela. 90,5 x 71 cm. Museum Oskar Reinhart em Stadgarten, Winterthur, Suíça. Fonte: Wikiart.

Tais gestos eram provocados no público ao olhar o desenho instalativo que ocupava os rodapés da galeria da CAIXA Cultural Rio de Janeiro e, depois, os rodapés da Divisão de Artes Plásticas (DAP) de Londrina. Os apontamentos, entre outras tantas posturas de acuidade visual, podem ser percebidos na relação que a imaginação de cada observador fricciona com a obra, remetendo à produção de poses de um corpo que responde — mesmo que ficcionalmente — à percepção de uma paisagem infinita.

Em certo sentido, a obra “Observatório de montanhas” recria a condição topológica do agigantamento, da imensidão visual, da amplitude espacial, por meio da captura imaginária que o desenho opera. Desse modo, o observador da pequena cadeia de montanhas se torna também uma figura do desenho, ao assumir nos olhos de outrem uma escala descomunal em relação à topografia fictícia. Na pintura a óleo intitulada “El Coloso”, datada de 1808, Francisco de Goya (1746-1828) recria o gigante humano, ou sobre-humano, em relação à paisagem. No quadro, pintado durante a Guerra de Independência Espanhola, a figura do Colosso pode ser interpretada como uma crítica às ações militares napoleônicas, representando a força de resistência do povo espanhol.

Figura 71 — “El coloso”



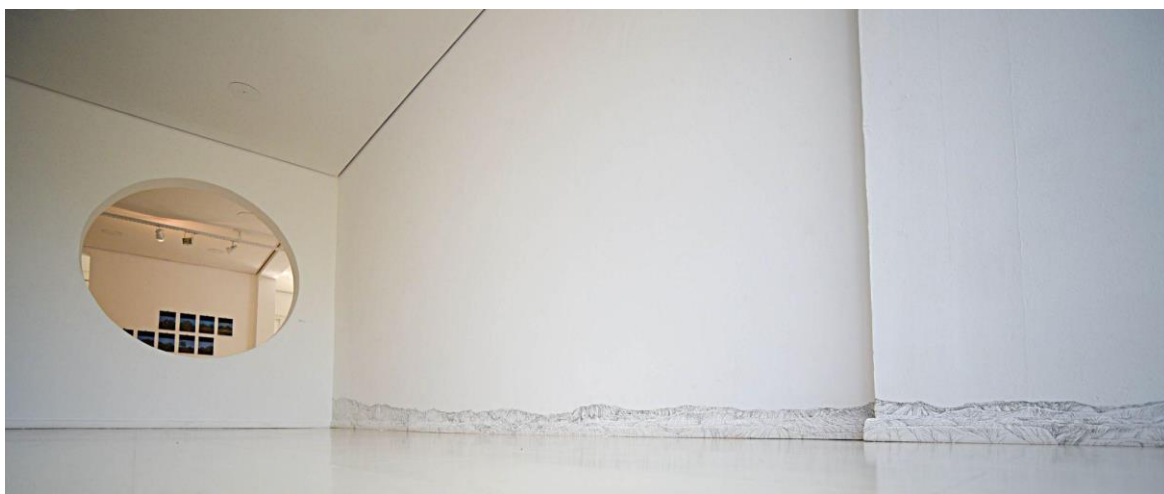
Francisco de Goya, 1808. Fonte: WIKIPEDIA.

Na perspectiva contemporânea, o agigantamento do corpo humano, em relação à natureza e à paisagem, pode representar a crise do Antropoceno — a dominação e a exploração destrutivas dos recursos naturais —, escalonando a nossa presença enquanto espécie em desequilíbrio com o globo terrestre. O “Observatório de montanhas” tanto amplifica a paisagem quanto nossa relação com nós mesmos e com o espaço ao redor.

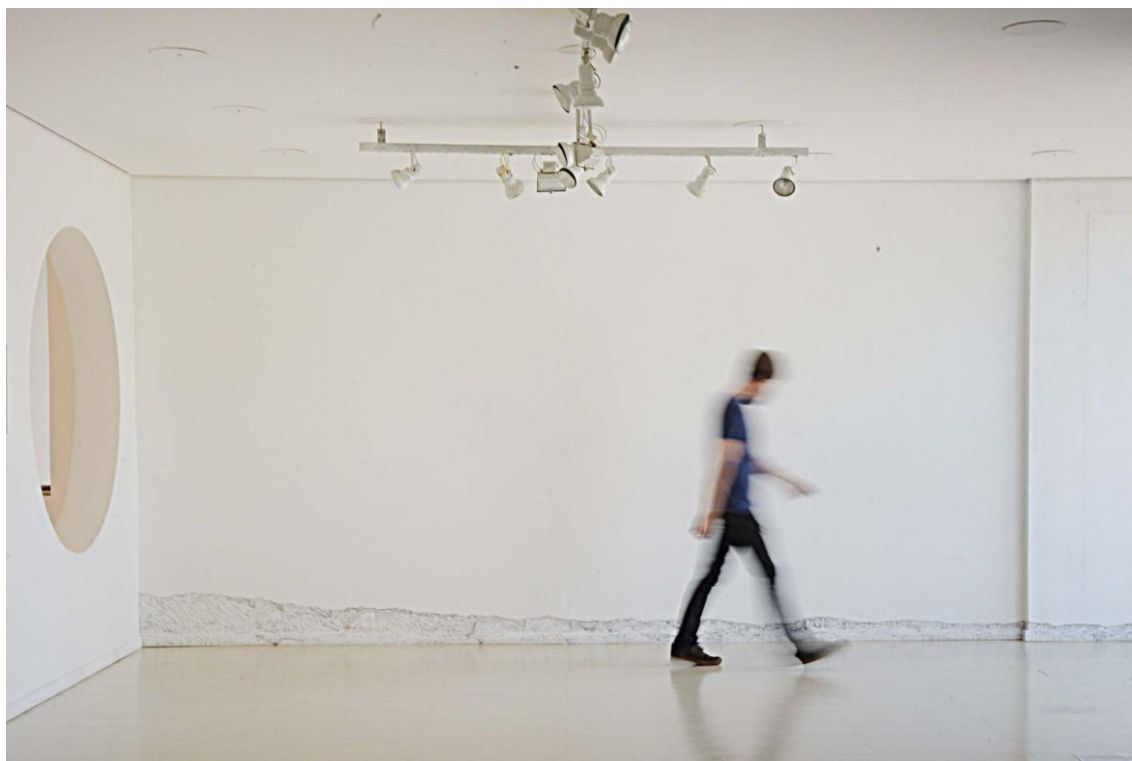
Na segunda montagem desse trabalho, em 2017 na DAP-Londrina, utilizei uma série de imagens da Serra do Mar, que atravessa o estado Paranaense, capturando pela mimemotécnica do trabalho artístico as nuances topológicas desse relevo que faz parte dos estados do Sul do Brasil e redimensionando com o desenho sua espacialidade concentrada nos rodapés das galerias da Casa de Cultura da UEL.

Para essa segunda montagem, o desenho se estendeu em duas paredes em formato de 'L', sendo que em uma delas havia uma abertura circular que fazia parte da arquitetura do prédio. Nesse desdobramento do trabalho, um novo jogo entre a paisagem e a arquitetura se estabeleceu, convidando o observador a se deslocar entre as duas paredes e incluindo a abertura circular como mais um ponto de vista sobre a topografia desenhada.

Figura 72 — “Observatório de Montanhas II”



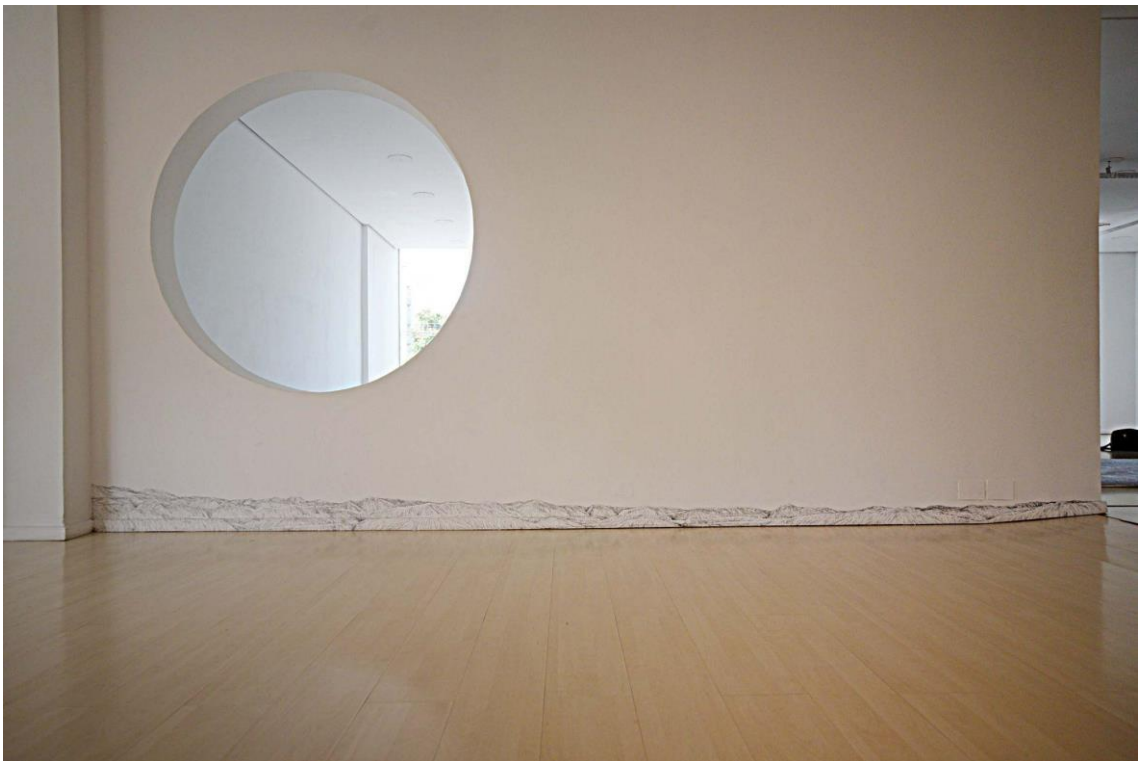
(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)

Legenda: (a), (b), (c), (d), (e) e (f) — caneta permanente sobre 2 paredes. Dimensões variáveis. Márcio Diegues, Divisão de Artes Plásticas de Londrina, 2017.

2.6 Camuflagens críticas

Estratégias de homocromia e homomorfia no trabalho do artista

O mimetismo seria, pois, a definir corretamente, como que um encantamento fixado no seu ponto culminante e tendo apanhado o feiticeiro na sua própria armadilha.

Roger Caillois

Esconder-se, camuflar-se, é uma função guerreira; e a linha de fuga atrai o inimigo, atravessa algo e faz fugir o que a atravessa.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Em um de seus textos, o sociólogo e ensaísta Roger Caillois (1913-1978) propõe que a mimese realizada por alguns animais, inversamente à interpretação antropomórfica do fenômeno, arrisca e traça, por nossa conta e limite interpretativo humano, um arco de concepções sobre o que e como a semelhança opera. Semelhança essa, entendida reativamente sempre de forma objetiva e racional pela compreensão da biologia. Entre os diferentes fenômenos miméticos descritos pela ciência, Caillois se concentra em analisar a homocromia: *trata-se da harmonização da cor do animal com a cor do meio*; e a homomorfia: *isto é, no caso em que a própria morfologia, e não apenas a cor, é semelhante ao meio inerte* (CAILLOIS, 1983, p.66). Ainda nas palavras do ensaísta:

O mimetismo morfológico poderia ser então, à semelhança do mimetismo cromático, uma verdadeira fotografia, mas da forma e do relevo, uma fotografia sobre o plano do objeto e não sobre o da imagem, reprodução no espaço tridimensional com o relevo e a profundidade: fotografia-escultura, ou melhor, teleplastia, se se libertar a palavra de qualquer conteúdo metapsíquico (1983, p.76).

Na releitura desses fenômenos, a (re)produção e o deslocamento que as imagens realizam através da mimese extrapolam a objetividade da ligação entre o mimetizador e o modelo que, no caso, é o próprio espaço. A reprodução de determinadas configurações da terra, dos minerais, da vegetação, do substrato orgânico e inorgânico borra e confunde o limite entre o vivo e o não-vivo. A digressão que Caillois executa em seu texto revela na mimese biológica uma crise

identitária (e constitutiva) que submete o mimetizador a um processo de completa dissolução entre seus limites de ser e o substrato do local em que se encontra. Em suas palavras:

Está-se, pois, em presença de um fenômeno muito mais perturbador e verdadeiramente irredutível, em que já não se pode mais conceber uma explicação imediatamente mecânica [...] e como se vai provar, a identidade é objetivamente tão perfeita e apresenta-se em condições tão agravadas que é radicalmente impossível tomá-la como uma projeção puramente humana de semelhanças (CAILLOIS, 1983, p.72).

Em certo sentido, a proposição do sociólogo desloca o centro de compreensão desse fenômeno do domínio humano, desenhando um outro mapa para o lastro da semelhança no mundo animal e vegetal, indo muito além do caso da orquídea-vespa, da boquilha ou do *Lithops*. A falta de explicação lógica para o mimetismo de algumas espécies de animais revela que há um princípio de motivação e atração que supera as necessidades de defesa e captura. O deslimite que o mimetismo críptico opera entre o espaço e o ser acontece na esfera medial do sensível²⁹, na pele mesma de imagens que o trabalho do artista nos faz penetrar a partir de sua produção visual. Em casos absurdos, a semelhança no mundo biológico coloca em risco os próprios mimetizadores, revelando uma mimese enlouquecida, delatora e devoradora de si mesma, como Caillois descreve:

Estamos perante um luxo, e um luxo até perigoso, pois não é inaudito que o mimetismo arraste o animal de mal a pior: as lagartas das falenas simulam tão bem os rebentos dos arbustos que os horticultores as podam com a tesoura; o caso das fílias é ainda mais infeliz: roem-se entre si, tomando-se por folhas verdadeiras, de modo que se poderia pensar numa espécie de masoquismo coletivo terminando em homofagia mútua, sendo a simulação da folha um desafio ao canibalismo nesta espécie de festim totêmico (1983, p.78).

Interessa-me pensar, a partir de tais casos da biologia, o que acontece quando a mimese captura o artista e o trabalho de arte, e/ou vice-versa. Ou, quando ela se aprofunda em tantas camadas da imagem, em seus processos, na sua materialidade, que, para além de uma mera aparência geradora de convergências e conveniências, a mimese revela obsessões e operações de dobramento e desdobramento imagéticos. Isso implica um estilhaçamento reflexivo em que a

²⁹“Não temos ligação imediata com as coisas nem com nós mesmos, mas sim com o espaço onde tudo — nós mesmos e as coisas — tem a consciência dessa imagem” (COCCIA, 2010, p. 47).

aparência se torna um vetor polissêmico, um meio condutor das experiências de deslimite e indiferenciação entre espaços, peles, pontos de vistas, mundos, vidas e outras dimensões existenciais.

2.7 A prospecção (como prática psicastênica)

Entre as ações e os processos que me acompanham no campo de trabalho e que realizo a partir das experiências de desenho situado, coopto a "prospecção" — termo técnico usado no campo da mineralogia e geologia — e a aplico. Desse modo, tomo a ideia de uma pesquisa profunda; uma investigação das bases e fundações de um terreno; de um território; de um campo de materiais; de um conjunto de situações e acontecimentos — que podem ser físicos (no real) e/ou fictícios (na imaginação) —, e que constituem experiências de densidade sensível com a localidade e o espaço vivenciado.

O pesquisador Nelson Brissac Peixoto, em seu livro *Paisagens Críticas*, analisa as relações que o trabalho do artista norte-americano Robert Smithson traça com os locais nos quais realiza suas obras. Smithson, segundo ele, utiliza processos industriais que alteram a paisagem de forma extrativa, problematizando-os com suas ações e conceituações, revelando uma sedimentação sensível camuflada nas formas da matéria, da linguagem e de seu pensamento mineral. Nas palavras de Peixoto:

Em vez de trabalhar em atelier, ele se via como um prospector, que vai a campo como um engenheiro de minas. Para ler as rochas, diz, temos de estar conscientes do tempo geológico, dos níveis de sedimentação, das camadas de material acumuladas desde tempos pré-históricos. Processos que afloram principalmente em terrenos revolvidos pela lavra, pela exploração mineral. (2010, p.61).

A dedicação com o espaço de realização do trabalho, o território da vivência e as dimensões discursivas que o compõem e vão além da fisicalidade do mundo, liga o *site* à virtualidade operante da cultura na materialidade simbólica da paisagem pela ação do artista: fazer do mundo ferramenta plástica de transformação do mundo. A prospecção, nesse sentido, é um processo de espelhamento reflexivo do

sítio, um estilhaçamento miraculoso de seus componentes, uma aliança rizomática que produz nas escalas do sensível todo tipo de mediação entre a visibilidade do lugar e seus estratos mais velados. Experimentar um lugar é ser atravessado por ele de muitas formas, é fazer simbioticamente um mapa constitutivo de conexões entre nós mesmos e os outros. Nesse sentido, Peixoto assim escreve sobre a prospecção sensível de Smithson:

Isso estabelece um modo de abordar as formações geológicas: em vez de um mundo rigidamente estratificado, temos, ao contrário, um universo em tumulto, caótico, desprovido de lógica, em contínuo colapso estrutural, indiferenciado. Distinto do estriamento, a separação de camadas e veios, em que se baseiam a prospecção e a exploração minerais (2010, p.62).

Os métodos de relação com os espaços para a feitura de obras e trabalhos artísticos exigem, cada vez mais, um conjunto de abordagens, técnicas e cuidados, que reformulam e atualizam as ferramentas práticas e conceituais, nos processos e procedimentos mimemotécnicos elaborados em conjunto com o terreno real e o terreno simbólico de ação do artista. Sobre a contaminação recíproca entre *site* e sujeito, lugar e ser:

Smithson está se referindo à condição em que o artista experimenta o indiferenciado, em que suas ferramentas não se distinguem do material que elas operam [...] Um estado de suspensão de fronteiras, de falta de limite, de não contenção [...] Não existe escapatória à matéria. Não existe escapatória ao físico. A perspectiva a ser adotada é clara: o ponto de vista da fisicalidade do terreno (PEIXOTO, 2010, p.63).

Ao espelharmos um texto escrito em 1968 pelo próprio artista a respeito de sua “geologia abstrata”, constatamos o rebatimento sinóptico entre as dinâmicas constitutivas de uma geologia camuflada em seu pensamento processual e projetivo, defletindo-se mutuamente. Ele escreve:

A terra e a mente encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõe em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível. Embora esse movimento seja aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem da lógica sob os devaneios glaciais. Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro (SMITHSON, 2006, p.182).

Retomando Caillois e sua ideia patológica sobre a camuflagem, ou o mimetismo críptico, ser um procedimento de despersonalização; podemos pensar, então — e por que não? —, que a camuflagem é um procedimento paradoxal de pertencimento, uma transformação ou expressão do desejo de pertencer, de se unir ao local, de fundir ser vivo em substrato. Não seria essa mesma “solicitação do espaço” que, no trabalho do artista, gera uma experiência, ou estratégia, psicastênica? O desejo pelo indiferenciado, pelo deslimite entre o espaço e o corpo, entre obra e *site*, entre ser e substrato, se rebate na descrição de Caillois:

É com o espaço representado que o drama se precisa, pois o ser vivo, o organismo, já não é a origem das coordenadas, mas um ponto entre outros; é despojado do seu privilégio e, no sentido pleno da expressão, já não sabe onde se meter. [...] O sentimento da personalidade, enquanto sentimento da distinção do organismo no meio, da ligação da consciência e de um ponto particular do espaço não tarda, nestas condições, a ser gravemente deteriorado; entra-se então na psicologia da psicastenia e, mais exatamente, da psicastenia lendária, se é que se pode chamar assim à perturbação das relações acima definidas entre a personalidade e o espaço (1983, p. 81-82).

É pelo jogo da mimese representativa, de sua captura tautológica, que ser e lugar nublam-se em alguma dimensão e nos perturbam profundamente. Caillois assim conclui:

É perfeitamente manifesto até que ponto o organismo vivo forma um corpo com o meio em que vive. Quer nele, quer à sua volta verifica-se a presença das mesmas estruturas e a ação das mesmas leis. Ainda que, na verdade, ele não esteja num ‘meio’, ele é ainda esse ‘meio’, e a própria energia que o separa, a vontade do ser de preservar no seu ser, consuma-se exaltando-se e lança-o já secretamente na uniformidade que escandaliza a sua imperfeita autonomia (1983, p.89).

Parece que a cicatriz psicastênica que aponta para uma afasia da biologia, ao não reconhecer a influência antropocêntrica nas suas teorizações sobre o mimetismo nos seres vivos, se eclipsa à uma possível cicatriz psicastênica (autoinduzida e necessária) nos trabalhos artísticos ligados a espaços. Seja pela representação ou não, que desde a Antiguidade — muito antes da arte *site specific* se tornar uma modalidade operativa a partir dos anos 1960 e 1970 do século XX — já acusavam, a partir da arte da pintura de paisagem, um desejo humano de se fundir com lugares reais ou imaginários, lugares da saudade ou do trabalho, espaços demarcados, localidades constituintes de uma identificação patológica — uma

contaminação mimética intransponível do artista (e de sua imaginação) com um determinado lugar. Um espelhamento símile entre obra e *site*.

A confirmação das dissoluções estruturais entre espaço, obra, artista e público vem das declarações apaixonadas e das afirmações que surgiram sobre a inseparabilidade da obra com seu local de instalação por parte dos artistas. O local é a obra. A obra é o local. Obra e local se desterritorializam e se reterritorializam um no outro a partir das relações que os corpos, as subjetividades, os acasos e o próprio devir desenham entre si. Tudo se camufla, tudo se forma enquanto se deforma: obra; lugar; espaço; matéria; pessoas; paisagens; existências. Logo, a camuflagem opera uma estratégia de fundo crítico em sua superfície críptica.

As imagens tanto ocasionam a identificação como a desidentificação, tanto efetuam a diferenciação como a indiferenciação. Nas ações miméticas de produção de arte contemporânea, tais efeitos, articulados aos trabalhos visuais, se tornam elementos constituintes de estratégias estéticas refinadas e potentes que fazem da obra de arte um *inter-meio* catalisador de semelhanças e dessemelhanças. Citando Caillois, *[a] procura do semelhante surge como um meio, senão como um intermediário. O fim parece ser a identificação com o meio* (1983, p.80).

A co-fusão com as condições físicas e ambientais do local aparece nas práticas artísticas em que a localidade de realização do trabalho influencia diretamente em sua constituição: ora o tornando fenomenologicamente enraizado no substrato de sua instalação; ora nômade e itinerante em seu desenraizamento discursivo. Miwon Kwon (1961-), curadora e historiadora da arte, em seu texto “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity”, analisa transformações práticas e conceituais, sistematizando de forma aberta e fluida três paradigmas da prática *site specific*. Primeiro, o *site* fenomenológico, ligado às condições físicas do lugar. Em seguida, o *site* sócio-institucional, que concebe o lugar como uma estrutura cultural definida pelas instituições da arte. O terceiro, o *site* discursivo, delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural, não sendo pré-definido como os anteriores, mas sim originado pelo trabalho, e *então, comprovado mediante uma formação discursiva existente* (KWON, 2008, p.171).

As expansões e as mudanças nas práticas da arte *site specific* apontam, a partir da reflexão de Kwon, para uma plethora de abordagens das localidades e de suas questões pelos artistas. Espaços e lugares, ao longo dos anos 1960 e 1990, são acionados, intervindos, reelaborados em suas extensões, em seus significados para determinados coletivos e comunidades. As camadas de fatos do passado, as reverberações da história no presente das localidades, a maneira como as relações sociais, econômicas e ambientais são manejadas: todas essas dimensões e campos de forças que constituem e qualificam o mundo, que desenham platôs de intensidade, são áreas de prospecção psicastênica dos artistas. O descolamento de outras dimensões e fundações conceituais dos trabalhos artísticos ligados a seus lugares de instalação/concepção não deixa de desenraizar as obras da fisicalidade desses espaços e funda novas identificações psicastênicas, a partir da simbolicidade, com dimensões espaciais fluidas e imateriais de conexão rizomática para a própria episteme artística. Segundo Miwon Kwon:

Desse modo, diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados *sites* (2008, p.172).

Podemos pensar que assim como a mimese foi estilhaçada e atualizada pelos artistas em suas pesquisas, suas técnicas, processos e procedimentos, as modalidades de trabalhos que envolvem a especificidade de um local também o foram. A radicalidade sensível que os processos de aprofundamento, imersão e prospecção expõem, e que os artistas, cada um à sua maneira, foram desenvolvendo a partir das necessidades para a realização das obras, não deixa de trazer à tona a própria virtualidade afetiva do lugar e a capacidade adaptativa dos ambientes como condição primeira de um reconhecimento psicastênico tautológico entre ser e espaço, entre espaço e ser. No caso específico do campo artístico, o reconhecimento psicastênico com o local se torna uma condição rizomórfica estruturante do trabalho visual e produtora de formas e deformações imaginárias.

Uma conclusão provisória pode ser que, na prática avançada dos últimos 30 anos, a definição operante de *site* foi transformada de localidade física — enraizada, fixa, real — em vetor discursivo — desenraizado, fluido, virtual (KWON, 2008, p.173).

Através de minhas práticas como artista, percebo em determinados trabalhos um traspassamento das práticas miméticas desviantes, assinaladas por Caillois, pelas condições físicas e conceituais do lugar em distensão, sinalizadas por Miwon Kwon e já sentidas dentro do campo artístico desde “Tilted Arc”, de Richard Serra — a repercussão do caso sobre a remoção da escultura realizada em 1981 na Federal Plaza, em Manhattan —, entre outros limites e categorias desafiadas a partir das práticas minimalistas, da Land Art e da arte ambiental.

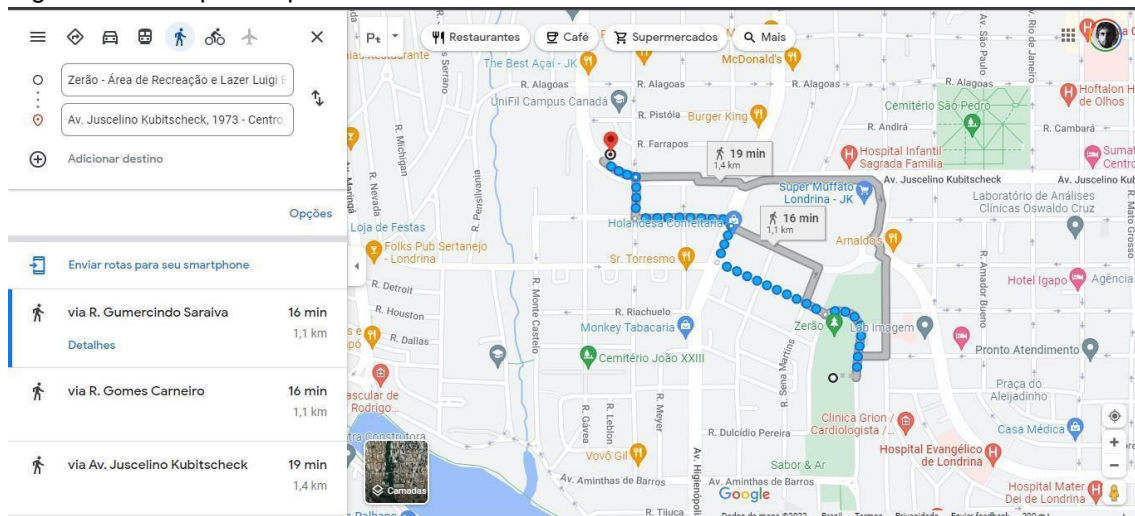
2.8 Psicastenia I e II

Figura 73 — Desenho de “Ainda é outono aqui dentro”



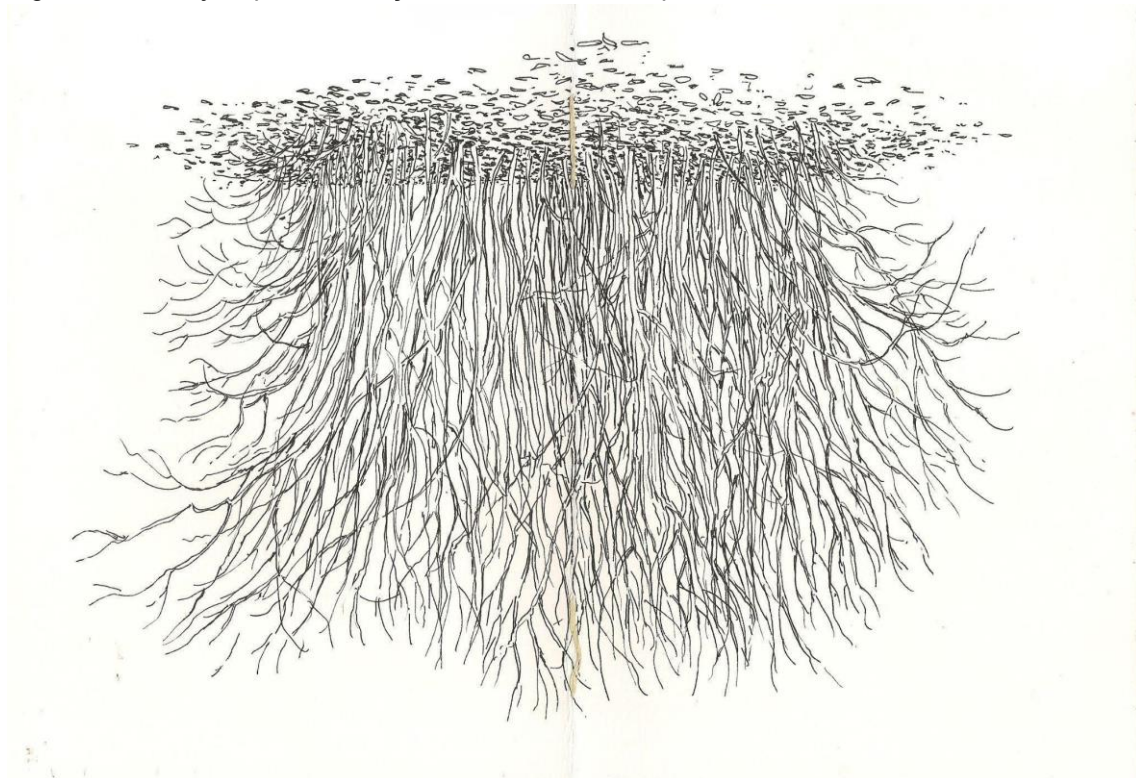
Márcio Diegues, 2013. Caderno de Reminiscências. Desenho para instalação no Parque Zerão. Fonte: O autor.

Figura 74 — Mapa Parque Zerão à Divisão de Artes Plásticas — UEL

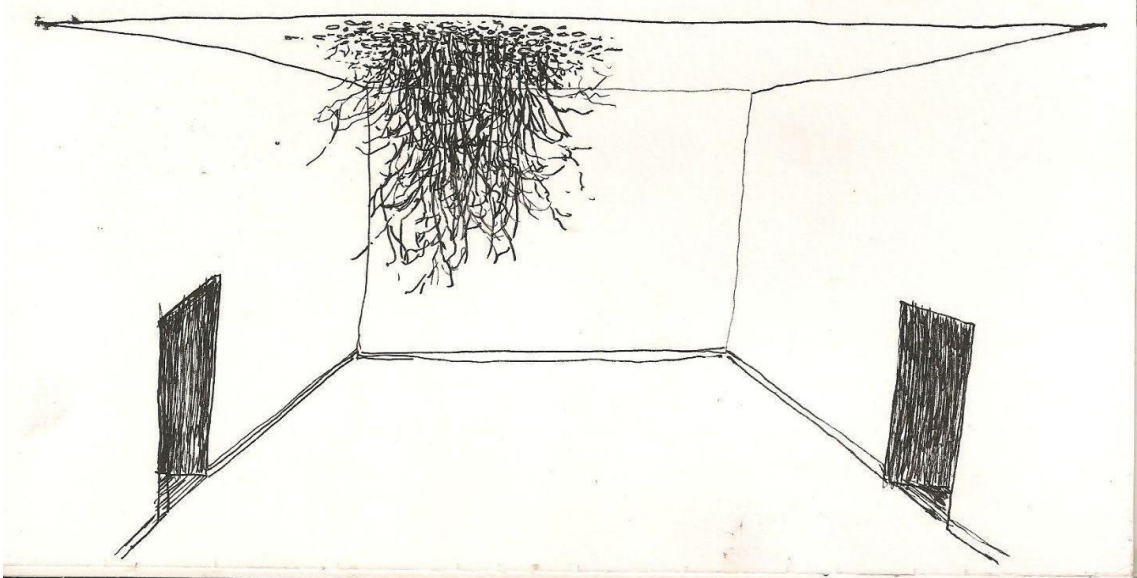


Mapa do percurso do local de coleta de material vegetal e o local expositivo (DAP - Divisão de Artes Plásticas — UEL). Fonte: Google Maps.

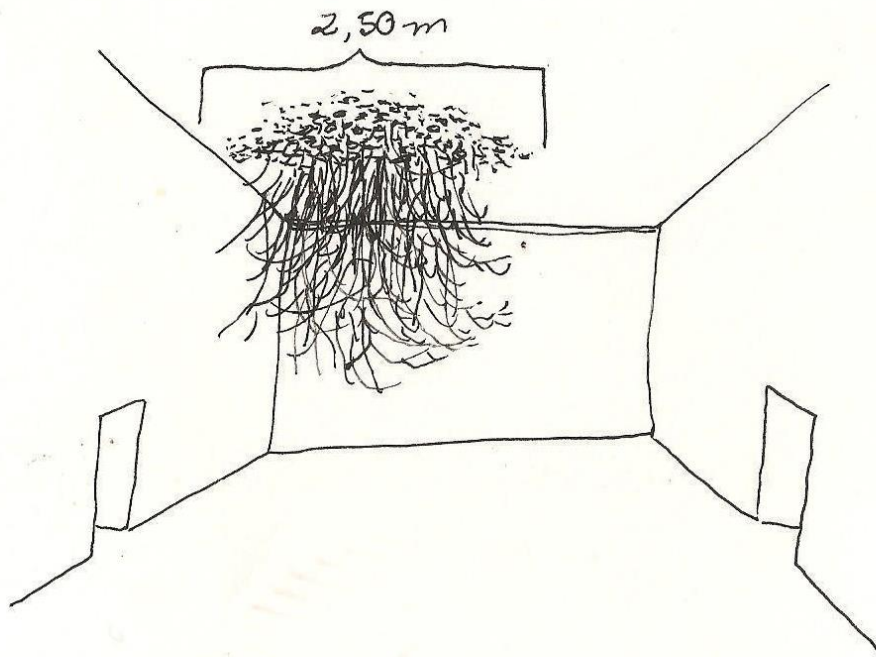
Figura 75 — Projeto para instalação “Ainda é outono aqui dentro”



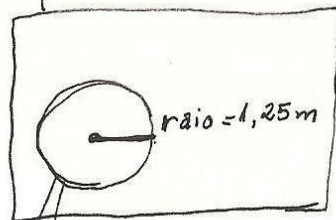
(a)



(b)



→ espaço expositivo visto de cima.



→ circunferência correspondente
à área total de ocupação da
instalação feita de girlos e folhas

o total do diâmetro da circunferência = 2,50 m

→ Podendo apresentar outras formas especiais
de distribuição e ocupação do espaço de teto.

(c)



(d)

Legenda: (a), (b), (c) e (d) — Márcio Diegues, 2013. Desenhos de projeto para instalação-paisagem: "Ainda é outono aqui dentro". Fonte: O autor.

Práticas e processos de investigação do espaço, em que o artista vivencia os lugares, mergulha em suas condições físicas, ambientais, sociais e culturais são hoje amplamente aplicados. A especificidade dos lugares, discutida por Miwon Kwon, é a chave para compreendermos os artistas como praticantes patológicos da psicastenia lendária, descrita a partir da mimese desviante do reino animal por Caillois.

A semelhança assimétrica, que estilhaça a mimese da funcionalidade biológica falaciosa em alguns casos e que, também, opera uma dissimulação da obra de arte com seu local, me interessa enquanto uma estratégia quimérica capaz de deslocar as configurações do mundo e de como o percebemos. O ruído entre o natural e o artificial, o local e a localização, o pertencimento e o deslocamento é o estado de atenção e de tensão ativadores de obras, como “Ainda é outono aqui dentro” (2013) e “Passagem” (2016). Os dois trabalhos inauguram um ramo de processos miméticos em falência que denunciam a si próprios enquanto construção deslocada e, também, que nos capturam imaginariamente pela desterritorialização e reterritorialização de nossos corpos, do espaço ao redor, da ideia de paisagem, tecida nas relações de tensão e distensão com a arquitetura, ou no paradoxo mesmo de uma natureza reconstruída como gesto ressignificador do campo visual e da realidade que nos cerca.

Na instalação “Ainda é outono aqui dentro”, realizada na Divisão de Artes Plásticas (DAP) de Londrina - PR, em 2013, galhos e folhas secas de um parque próximo à galeria foram coletados, deslocados e remontados no espaço expositivo. A elaboração do trabalho visa reconstituir uma certa ordem vegetal de crescimento, dispersão e posicionamento dos elementos recolhidos no espaço natural do parque e realocados na situação expositiva. A ação de (re)construir esse fragmento de paisagem surge da percepção de que, em minhas práticas de desenho sobre esse mesmo lugar, já desenhava/operava com seus elementos naturais ou, então, capturava/deslocava simbolicamente os padrões e configurações dos materiais, dos seres vivos, das dinâmicas espaciais e ambientais sobre meus cadernos de desenhos paisagísticos e sobre meu corpo, remontando imaginariamente suas configurações e padrões em meus pensamentos e em minhas imagens mentais. Uma prospecção vegetal acontecia.

Figura 76 — “Ainda é outono aqui dentro”



(a)

A noção de psicastenia é aqui operada por distensão e disrupção de um fragmento visual do espaço natural para um espaço cultural, tornando o artifício da (re)configuração o fio condutor de uma intensa identificação e desidentificação entre o substrato e o abstrato, do lugar conhecido com o lugar estranho e na revelação de uma temporalidade sazonal, aferida pela cor ocre e outonal dos galhos e folhas — uma operação de homocromia intencional. A morfologia vegetal reconstituída no trabalho opera a homomorfia intencional de um espaço em outro, da paisagem na arquitetura, do fora no dentro, do avesso no inverso. Pela reconstituição desse fragmento paradoxal de paisagem, ou nessa transposição de padrões e configurações espaciais entre locais naturais e culturais, a homomorfia e a homocromia se externalizam enquanto operações estéticas culturais e imaginárias, praticadas no campo artístico.

No trabalho “Ainda é outono aqui dentro”, o paradoxo gerado pela inversão da gravidade dos galhos e folhas, a rotação do ponto de vista aéreo, a possibilidade de trânsito a partir da escadaria da galeria próxima à obra não param de oferecer deslocamentos e ancoragens constantes nessa camuflagem simbólica, semelhante

e dessemelhante. A captura do olhar, assim como de todo o corpo, coloca o espaço e o pensamento em constante territorialização e desterritorialização críticas de si e do espaço, também da arquitetura, da obra em si, da própria superfície camuflada do espaço, provocadora de uma captura que nos lança sempre em um fundo crítico e críptico, sob um substrato feroz de nós mesmos em relação com o campo visual.

Em sua superficialidade, a transformação da extensão do teto da galeria em fragmento-paisagem produz o escárnio de sua operação: por um lado revela sua superfície críptica em teleplastia crítica da mimese nas práticas artísticas e, por outro, produz feridas de identificações e desidentificações radicais entre obra, sujeito, espaço e imaginação.



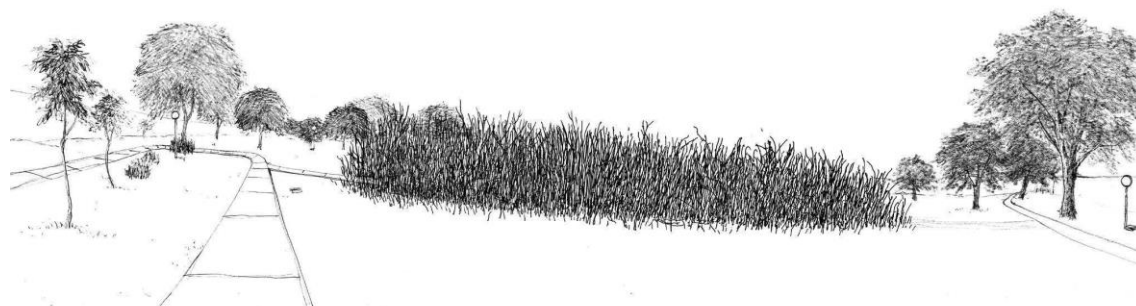
(b)

Legenda: (a) e (b) — Márcio Diegues, 2013. Galhos, folhas secas, ganchos de metal e fita adesiva, dimensões variáveis. Divisão de Artes Plásticas - UEL, Londrina-PR. Fonte: O autor.

Figura 77 — Material de divulgação de "Projetos Escalares"

PROJETOS ESCALARES
de Márcio Diegues

curadoria de Danillo Villa



De 01 de junho à 26 de julho
SESC de Presidente Prudente - SP. Rua Alberto Peters, nº111.
Tel: (18) 3226 - 0400



Fonte: SESC de Presidente Prudente, São Paulo.

Na obra “Passagem”, realizada no SESC de Presidente Prudente-SP em 2016, o escalonamento da homocromia e da homomorfia são evidentes, e a camuflagem artística — essa estratégia psicastênica cripto-crítica — funciona como tática de captura enquanto aciona o espaço físico da instituição e transforma-se em um local de mediação sensível entre os corpos e o ambiente, seja esse lugar físico ou imaginário. A instalação, que se configura pela especificidade da topografia do jardim do SESC e pela relação com o campo visual para além dos arredores da cidade, pretende tornar evidente o devir da paisagem, com seus processos de construção e destruição, na plasticidade de nossas ações e seus efeitos entrópicos e distópicos sobre o campo da visualidade.

O trabalho, consignado pelo SESC, tinha como área de ocupação destinada o jardim, que fora completamente criado para o convívio, formado pela construção civil e pela jardinagem técnica, constituído de gramados, pistas de cimento para caminhada, pequenos agrupamentos de árvores não nativas, bancos e alguns brinquedos de parquinho infantil, como balanços e gangorras. Todo o perímetro da

instituição era cercado por um grande muro coberto por grades que circundavam o jardim, as piscinas, os pátios de eventos e as cantinas. A limpeza constante dos ambientes internos e externos gerava uma paisagem asséptica e controlada: gramados e árvores sempre verdes e aparados; pistas de cimento e áreas de terra sem folhas flores secas, ou gravetos; poucos pássaros; raros os insetos. O jardim e a instituição eram uma ilha suspensa em meio a uma cidade agroindustrial em desenvolvimento no oeste do estado de São Paulo.

Durante a concepção de um trabalho visual, o contato com os espaços iniciado com o desenho de observação me instiga a investigá-los intimamente, o que exige a presença do meu corpo, que realiza prospecções no espaço real e virtual do lugar, que se contamina com o campo visual e material, imaginariamente, e que se estende pelo clima e pelo ambiente, entranhando-se na vegetação e nas dinâmicas vivas que constroem o local e suas especificidades. Ao conectar o espaço do jardim do SESC com os arredores da paisagem urbana, o trabalho aconteceu.

A descoberta das galhadas de Leucenas, podadas e descartadas em grandes quantidades e por grandes distâncias, nos arredores das rodovias da cidade, foi de grande impacto visual. Seu uso descartável pelas construtoras e empreiteiras era evidente, assim como o perigo de lastro enquanto 'praga' vegetal, devido à capacidade de dispersão das sementes. Tudo isso parecia configurar um estado de trânsito e de plasticidade da paisagem em constante manutenção.

O acúmulo de massa vegetal na paisagem dos arredores de Presidente Prudente me fez olhar o material enquanto potência e meio para evidenciar as transferências de matéria-viva que ocorriam naquele espaço urbano e agrícola. O manuseio e o descarte dessa planta originária da América Central apontam para o tráfico de espécies vegetais, dos usos comuns da monocultura até na urbanização e na engenharia civil. Além da imagem de vastas áreas de derrubada e poda, uma percepção processual de sua manutenção colocava toda aquela paisagem em um estado passageiro.

As questões aferidas com a prospecção psicastênica foram elaboradas a partir: (a) dos desenhos de terreno, (b) das fotografias dos arredores da cidade e (c) na busca por áreas disponíveis para coleta do material vegetal que conduziu a constituição da obra como um elemento crítico dessa paisagem metamórfica. As estratégias de trabalho foram organizadas da seguinte maneira: (d) coleta do material vegetal descartado; (e) seu deslocamento até o espaço do SESC de

Presidente Prudente; (f) o processo de construção do trabalho — preparando uma seção do jardim, demarcando-o, escavando-o e verticalizando o material vegetal, fincando-o no solo, compactando a terra, aplicando uma camada fina de cimento sobre os galhos secos fixados e cobrindo-os posteriormente com terra e grama, para aderência do trabalho à organicidade da área verde.

Figura 78 — "Passagem"



Márcio Diegues, 2016. *Site specific*. Galhos secos, cimento, terra e grama. 3 x 5 x 18 metros. SESC de Presidente Prudente – SP. Fonte: O autor.

Para além do processo técnico de construção, a aderência 'natural' da obra-intervenção ao campo visual do jardim é importante, justamente por criar uma área de indiscernibilidade entre o real e o artificial, o natural e o construído, o lugar e a localização, a paisagem da passagem e o espaço ao redor. As operações de homocromia e homomorfia do trabalho foram conduzidas em diálogo com o restante da vegetação arbórea do local, assim como os tons terrosos dos galhos derrubados em harmonização com a cromaticidade terrosa das áreas descobertas de grama. A construção e a organização do corredor de galhos que forma "Passagem", por fora, expõe toda a ramificação vegetal imponente da espécie coletada, eriçando a vista externa do trabalho para o observador, soma, assim, mais uma camada de textura ao campo visual da paisagem. Por dentro, se apresenta como um corredor de galhos e gavinhas completamente organizado e linear, permitindo a passagem de um corpo por seu interior geometricamente retilíneo.

O tamanho antropomorfo que o espaço negativo da obra propõe é sua condição penetrável e de subtração da horizontalidade do campo visual. Dentro do corredor, surge um espaço de trânsito, real e simbólico, onde ramificações nodosas e delicadas da tessitura vegetal se arquitetam como um ponto de contenção da expansão do campo de visão — a vegetação aqui oblitera a linha do horizonte. A extensão do corredor é de 18 metros, em média leva-se de um a três minutos para caminhar por seu interior. O passo é lento, visto que não se deseja esbarrar no fino trançado de galhadas e gavinhas, onde um respeito pelo material é percebido na ausência de cortes, quebras e estilhaçamentos forçados da fibra vegetal. Durante a travessia, o movimento do corpo é a fonte de uma mudança na consciência perceptiva da paisagem e de sua regulação no campo visual.

Ao final da travessia, o campo de visão é devolvido em sua expansão horizontal. O corpo, agora tendo passado por um acelerador de partículas, se imantou de outras configurações e percebe que algo aconteceu. A passagem por aquele espaço, por aquele arranjo, durante aquele tempo determinado é algo que não tem mais volta. A mudança abrupta no campo visual é um provocador de estados de transição na percepção e na construção constante da visualidade e da paisagem em nossa imaginação.

Tais movimentos parecem necessários como provocadores de um deslocamento, sobretudo na distância ontológica, produtora de pontos de visão. A homomorfia cumpre seu papel em reapropriar uma configuração natural e aferi-la num certo sistema de similitudes quando verticaliza a matéria vegetal. Transforma-a em signo e símbolo vivo — para camuflar a morte em vida —, reproduzindo a verticalidade vegetal de outras espécies e traindo tudo isso quando nos captura para propor uma travessia tanto de aparências como de sentidos.

Sua camuflagem é ardilosa, se vale da grama que encobre a fundação das estruturas fixadas com cimento abaixo da terra e estabelece a área de perda de identidade — entre nós e o espaço, entre obra e o site — pela continuidade rizomática dos padrões do gramado e das galhadas, que convida o corpo a adentrar sua armadilha, no próprio artifício de fazer o vivo reconhecer o vivo, mas também, o não vivo. A camuflagem é aqui usada como um dispositivo crípto-crítico, e a verdadeira passagem que a obra condiciona é o atravessamento entre a realidade do espaço e as paisagens da nossa imaginação. O deslimite experimentado entre o vivo e o não vivo realça a psicastenia que artista e público comungam com a obra. A

mimemotécnica aplicada no trabalho constrói o fundo de um vasto terreno de formas no qual natureza, cultura, técnica e conceito fazem a imaginação emergir a partir do próprio campo visual e de sua alteração.

Em um fragmento final do texto de Caillois, o ensaísta, a partir da literatura médica, analisa a confluência do espaço para os esquizóides:

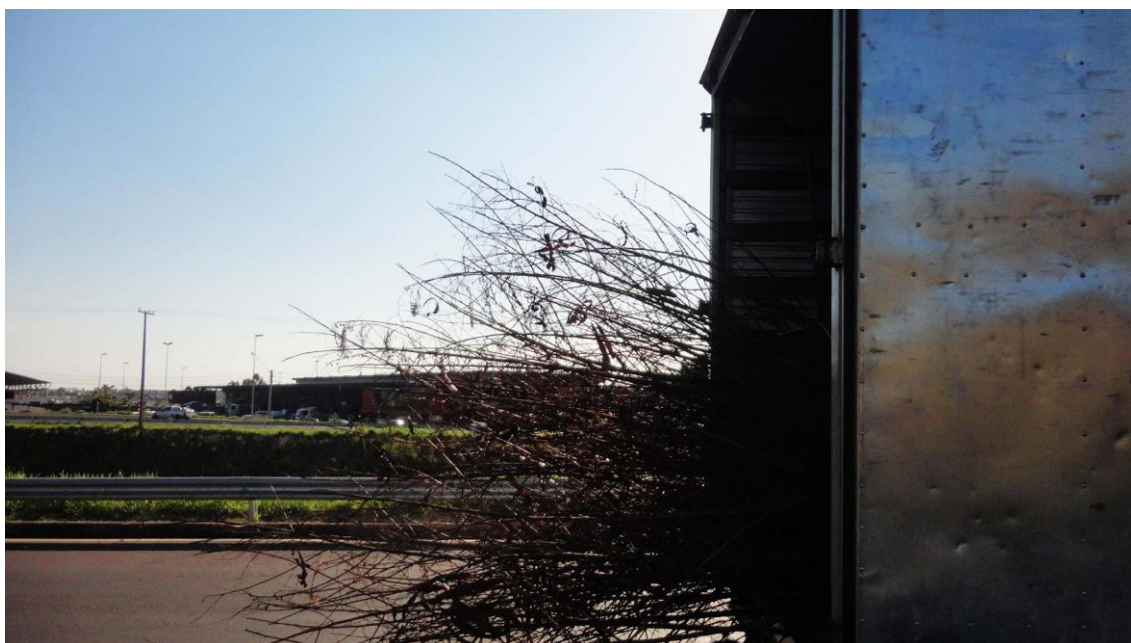
[O]nde está você? 'Eu sei onde estou, mas não me sinto no lugar onde me encontro'. O espaço parece, a estes espíritos desapaosados, uma potência devoradora. O espaço persegue-os, cerca-os, digere-os numa fagocitose gigantesca. No fim, acaba por possuí-los. O corpo deixa então de ser solidário do pensamento, o indivíduo franqueia a fronteira de uma pele e mora do outro lado dos seus sentidos. Procura ver-se de um ponto qualquer do espaço. Ele próprio sente tornar-se espaço [...] É semelhante, não semelhante a algo, mas simplesmente semelhante. E inventa espaços, dos quais é 'possessão convulsiva' (1983, p. 82).

Tal semelhança, que não é semelhante a algo, mas que se assemelha a tudo descontroladamente, convulsivamente, abre a psicastenia para a possibilidade humana em vários níveis do trabalho artístico, produzindo deslimite entre espaço e sujeito. Na obra "Passagem", a sensação experimentada é de se estar no meio, de ser o veículo de fluxo do espaço entre o campo visual e a paisagem. Os sulcos cerebrais, as erosões, as fibras vegetais se entrelaçam no rizoma, na situação mesma de uma passagem de um espaço a outro. A obra é um corredor capilar. Um corredor de capilaridades. A passagem é um nódulo de circulação da imaginação dentro do campo visual. Emenda. Membrana que regula o fluxo entre o dentro e o fora.

Figura 79 — Registro do processo de "Passagem"



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(j)



(k)



(l)



(m)

Legenda: (a), (b), (c), (d), (e), (f), (g), (h), (i), (j), (k), (l) e (m) — Márcio Diegues, 2016. Registro do processo de "Passagem". Galhos secos, cimento, terra e grama. Fonte: O autor.

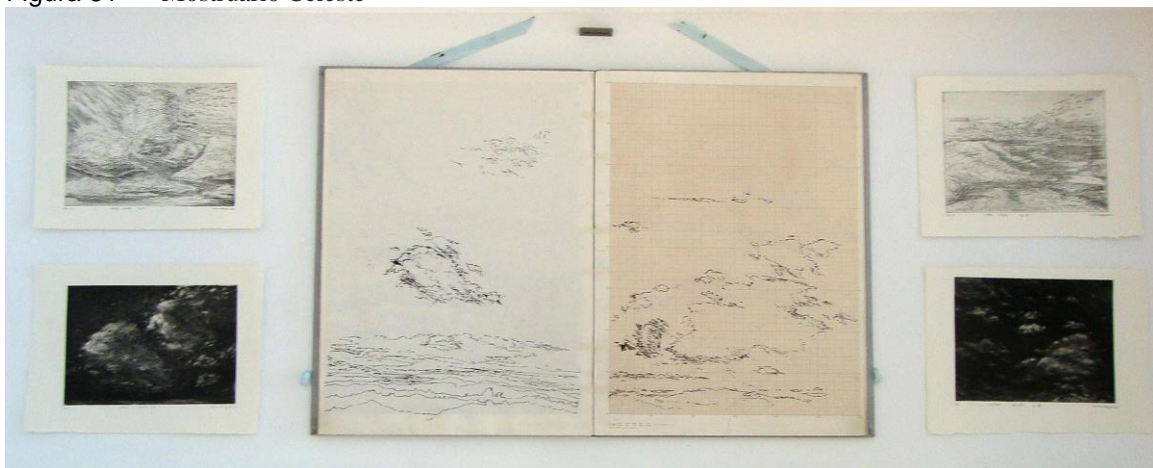
3 A INVENÇÃO DO CÉU

Figura 80 — "Caderno do céu" (processo de desenho)



Márcio Diegues, 2013-2014. Processo de desenho na laje do Museu da Pampulha — museu como observatório celeste. Bolsa Pampulha. Fonte: O autor.

Figura 81 — "Mostruário Celeste"



Márcio Diegues, 2016. Caderno de nuvens e gravuras em água-forte e água-tinta, matrizes de 15 x 20 cm cada. Fonte: O autor.

Um dos assuntos que mais acumula produções miméticas ao longo da história humana é o céu. O que se comprova pela imensa quantidade de representações desse elemento do nosso campo visual. Seja assumindo sentidos místicos, religiosos e transcendentais ou mesmo, hoje, com a pauta ambiental — um fator essencial nas questões meteorológicas em relação aos impactos da poluição atmosférica. Também desperta interesse geopoliticamente no monitoramento de fronteiras aéreas, dos mapas de voos e do controle bélico.

Meu interesse no dado celeste surge a partir do desenho paisagístico e do desejo de capturar o céu visualmente e discursivamente. Minhas experiências de desenho de observação *in situ* sempre me trouxeram a questão do fracasso da representação celeste, justamente por ser o céu o elemento que mais rápido se transforma na empiria cotidiana.

Figura 82 — "Caderno do céu" (registro de processo)



(a)



(b)

Legenda: (a) e (b) — Márcio Diegues, 2013-2014. Registros do processo de desenho do Caderno do Céu no Museu da Pampulha. Fonte: O autor.

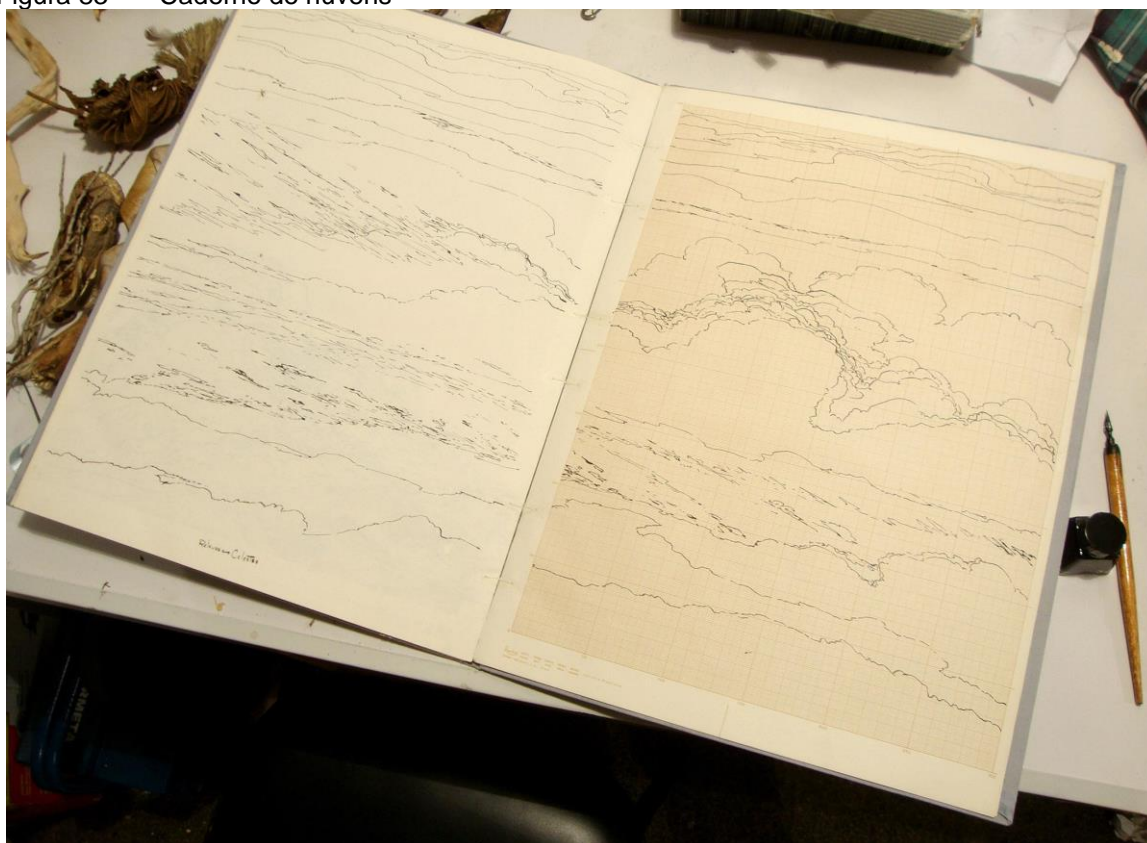
No “Caderno de nuvens”, realizado durante a residência Bolsa Pampulha (2013-2014), eu separei visualmente, pela primeira vez em minha produção, o elemento celeste do contato com a terra e a vegetação, concentrando-me na observação ostensiva da atmosfera e de seus elementos gasosos. Durante a elaboração do caderno, a pesquisa do artista, desenhista e gravador inglês Alexander Cozens³⁰ (1717-1786) me estimulou a sistematizar minhas representações celestes produzidas a partir do exame do céu. Cozens é conhecido por sua famosa série de gravuras de nuvens, as quais foram produzidas ao longo de sua carreira com uma intenção pedagógica de instruir esteticamente seus alunos e outros pintores. Preparava os pupilos de modo a compor a esfera psicológica de seus quadros a partir da morfologia celeste, o que, segundo ele, influenciava na recepção psicológica das imagens da natureza.

A coleção, reunida por Cozens, da variação de formas que os corpos nebulosos apresentam na atmosfera não deixa de compor uma morfologia que tipifica e organiza a experiência com a paisagem a partir da imaginação. Vemos no trabalho do cientista inglês Luke Howard (1772-1864), pioneiro da meteorologia moderna, o mesmo fascínio pela indexação que, em seu “Ensaio sobre a modificação das nuvens”³¹, faz o olhar abarcar, assim como Cozens, o campo visual na produção de teoria. Os nomes em latim das variações de nuvens tipificadas e classificadas no sistema meteorológico de Howard foram inspirados na taxonomia binomial de Carl von Linné — Lineu — (1707-1778) e são usados até hoje.

³⁰Alexander Cozens publicou em 1785 o tratado *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*. Trata-se de um método para compor paisagens, não a partir da imitação direta da natureza, mas a partir da imaginação, tendo como resultado a invenção de representações artificiais.

³¹“Ensaio sobre a modificação das nuvens”, de Luke Howard, publicado em 1803.

Figura 83 — "Caderno de nuvens"



Márcio Diegues, 2014. 59,4 x 84 cm. Fonte: O autor.

O mesmo desejo de produzir uma coleção de imagens de nuvens me fizera em 2014, junto daquele primeiro caderno destinado ao tema, compor uma série de gravuras em metal, desenvolvendo um processo de observação e gravação celeste. As matrizes foram elaboradas na técnica da água-tinta, que funciona como uma retícula gráfica que, após ser corroída pelo ácido, produz efeitos sutis e granulosos na impressão sobre o papel. Nessa série, o trabalho do brunidor³² sobre a matriz gravada cava a luz das massas de vapor de água suspensas na atmosfera.

Paralelo à série de fotografias intituladas “Equivalências”, de Alfred Stieglitz (1864-1946), na qual o fotógrafo reúne, pelo menos, 220 fotografias de nuvens, tiradas ao longo dos anos 1925 a 1934; as gravuras dos mesmos fenômenos realizadas por mim subtraem o horizonte da visão. A tensão entre as formas abstratas das nuvens gravadas no metal e a forma retangular de seu suporte fricciona figuração e abstração, para produzir um efeito paradoxal entre a contenção

³²Ferramenta utilizada na prática da gravura em metal, tendo entre seus muitos usos, a característica de raspar a superfície das matrizes, produzindo variados efeitos conforme o emprego de força e direção.

e o incontido, o sólido e o vaporoso, a forma e o informe. As quatro gravuras dessa série, assim como o "Caderno de nuvens", testam nossa capacidade polimórfica de simbolização do dado celeste. A ausência de cor nas impressões das matrizes desnatura a atmosfera para revelar, na série de manchas claras e escuras, o próprio céu como abstração grafo-pictórica.

Figura 84 — Estudo celeste I-B



Márcio Diegues, 2014. Gravura em metal, água-tinta, 15 x 20 cm. Bolsa Pampulha. Fonte: O autor.

Figura 85 — Estudo celeste II-B



Márcio Diegues, 2014. Gravura em metal, água-tinta, 15 x 20 cm. Bolsa Pampulha. Fonte: O autor.

Figura 86 — Estudo celeste III-B



Márcio Diegues, 2014. Gravura em metal, água-tinta, 15 x 20 cm. Bolsa Pampulha. Fonte: O autor

Figura 87 — Estudo celeste IV-B



Márcio Diegues, 2014. Gravura em metal, água-tinta, 15 x 20 cm. Bolsa Pampulha. Fonte: O autor.

3.1 A dúvida celeste

Depois das primeiras experiências de captura da imagem do céu, com o desenho e a gravura, uma consciência muito clara sobre o fracasso dessas representações me atingiu. O momento de crise mimética foi essencial para que uma dúvida crescente sobre a produção de imagens celestes se instalasse em mim. Não era pela lógica da paisagem que eu queria investigar o céu, mas pela simbólica. Num primeiro momento, a incerteza ocorreu a partir da minha própria produção visual: qual material e técnica suporta representar o céu? E por que representá-lo? Mais tarde, essa dúvida se amplia para as demais representações do dado celeste ao longo da história humana, em diversas culturas, expressões, espacialidades, temporalidades e materialidades: qual a motivação para tantas representações do céu?

Com esse cenário, concentro minha reflexão em alguns pontos essenciais, que me motivaram plasticamente a produzir tais questões na forma de trabalhos visuais, são eles:

I – o céu é uma ilusão³³ biológico-cultural, potencialmente condutora de força simbólica; não o vemos ou o enxergamos em sua totalidade, mas o imaginamos e fantasiamos;

II – a incomensurabilidade do dado celeste nos gerou um trauma ambiental, tal que, na maioria das culturas, o céu se torna uma necessidade representável a partir das mitologias, das lendas e das religiões e, posteriormente, a partir da ciência;

III – como forma de conhecer essa dimensão incorporal, as culturas precisaram fixar o dado celeste, para dominá-lo, e criar marcas de uma segurança psicológica e ambiental, instrumentalizando-se por meio da descrição e das imagens, partindo minimamente de uma morfologia, de uma cor, de um símbolo, de um ícone etc.;

IV – minha pesquisa visual e teórico-prática se desenvolve a partir da identificação do céu com a forma do círculo/elipse e da afirmação cromática de que ele é azul. Ambos elementos visuais são pensados culturalmente como índices significantes para a compreensão e reflexão do dado celeste. Em meu trabalho artístico, atrito-os a partir de uma mimemotécnica que coloca seus significados em colisão e fratura, revelando o próprio ato de significação simbólica do firmamento em desenhos, objetos, gravuras e instalações que cooptam e expõem os diversos sentidos imaginários que atribuímos a essa dimensão.

No desenvolvimento prático dos trabalhos, o aprofundamento sobre o tema, com a pesquisa de imagens do campo da arte, das ciências e de diferentes culturas, trouxe novos horizontes para possíveis motivações da representação celeste. O cruzamento com reflexões da psicanálise sobre o trauma psíquico e da filosofia sobre a produção de conceitos metafísicos revela um possível trauma celeste, camuflado na imaginação e exposto através da arte.

E por que pensar em um trauma celeste? Vemos que a noção de trauma, em Sigmund Freud (1856-1939), tem a ver com uma experiência emocionalmente intensa experimentada por um indivíduo, durante a qual seu sistema psíquico se

³³“O conceito psicanalítico de ilusão não diz respeito à definição sobre a verdade ou a falsidade de um enunciado, mas à sua potencialidade psíquica, isto é, sua capacidade de causação psíquica. Assim, a definição de ilusão, em psicanálise, subverte sua acepção corriqueira já que positiva o conceito que passa a ser entendido como a expressão legítima de uma realidade incontestável — a realidade psíquica” (GARCIA, 2007, p.169).

sobrecarrega, recalçando o experienciado como forma de se proteger ou retrabalhando-o constantemente em seu interior para ser assimilado. Como o próprio Freud descreve:

Quando o trauma (a experiência da dor) ocorre — os primeiros [traumas] escapam totalmente o ego — num momento em que já existe um ego, produz-se de início uma liberação de desprazer, mas o ego também atua simultaneamente, criando catexias colaterais. Quando a catexia se repete, e o desprazer também se repete, mas as facilitações-do-ego igualmente já se acham presentes: a experiência demonstra que a liberação [de desprazer] diminui de intensidade na segunda vez, até que, depois de várias repetições, ela se reduz à intensidade de um sinal aceitável para o ego (FREUD, edição sem data [1886-1889], p. 274).

Na tarefa de contemplação e superação de um possível trauma celeste, as imagens e sua (re)produção, no decorrer da história e por meio da arte, podem nos ajudar a pontuar o surgimento de diversas sintomatizações e somatizações na maneira de se criar essas catexias³⁴. Desse modo, desenhar, gravar, pintar, esculpir e manipular o céu como imagem nos ajuda a dominá-lo e a naturalizar culturalmente sua imponente presença — por intermédio de simbolizações constantes. O nicho das artes visuais pode, então, ser percebido como um campo indicador do trauma impactante que a presença do céu incita em nosso campo visual, friccionando a imaginação diariamente, de forma consciente e inconsciente, a criar maneiras de lidar com a amplitude do tema e a estimular a elaboração de um pensamento ambiental sobre sua presença, criando uma segurança simbólica. Falamos, então, de um inventário dialético de imagens celestes acumulado ao longo da existência humana — um imaginário de formas e significados compartilhados que tensionam os conteúdos da vida e da produção de forma e sentido para o que vivemos ou imaginamos. A elaboração extrapolada de imagens, uma coleção warburgiana³⁵,

³⁴1. Concentração de todas energias mentais sobre uma representação bem precisa, um conteúdo de memória, uma sequência de pensamentos ou encadeamentos de atos, *catexis*. 2. Processo pelo o qual a energia libidinal disponível na psique é vinculada a representação mental de uma pessoa, ideia ou coisa ou investida nesses mesmos conceitos.

³⁵Aby Warburg (1866-1929) foi um importante historiador da arte alemão, conhecido por seus célebres estudos sobre o ressurgimento do paganismo no Renascimento Italiano por meio do desenvolvimento dos conceitos: “sobrevivência das imagens” e “*pathosformel*”, presentes em uma de suas obras mais conhecidas, o *Atlas Mnemosyne*. Ele é constituído de uma série de 63 painéis negros compostos por diversas reproduções em preto e branco de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixos-relevos antigos, de gravuras, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais e moedas com efígies. Os elementos da composição traçam entre suas formas a sobrevivência de cargas psicológicas e sentidos retransmitidos temporalmente, atualizando-se entre intervalos de nascimento e morte. O caso da

pode-se dizer, também aponta para uma necessidade de se construir narrativas para tal dimensão.

Ao adentrar o campo somático e fragmentário de imagens, minha produção visual também se debruça sobre o interesse patológico pelo céu. Busco com o meu trabalho artístico religar formas históricas ou científicas a fatos observados no cotidiano, nas experiências com a paisagem vivida — na tentativa insatisfatória de traçar o que nos escapa e o que não adentra as representações oficiais ou descrições objetivas do campo de significado celeste —, a partir de um tecido cultural e simbólico já dado, mas que é constantemente alargado pela prática do artista. Na tentativa de duvidar dos significados atribuídos pela cultura e pela ciência ao dado celeste, é a errância do processo artístico e imaginário em se pensar as formas de ver e apresentar o céu que guiam o presente texto.

A simbolização e representação do céu como um processo de resposta à presença dessa dimensão ambiental nos aproxima da noção de trauma do pediatra e psicanalista inglês Donald Winnicott (1896-1971). O conceito diz respeito às falhas ambientais que irrompem a continuidade do ser e, assim, Winnicott propõe: *[a] ideia de trauma envolve uma consideração de fatores externos; em outras palavras é pertinente à dependência. O trauma é um fracasso relativo à dependência* (WINNICOTT *apud* FULGENCIO, p. 264). Segundo ele, a dependência é relativa a uma segurança do ambiente externo, criado primeiramente pela mãe em relação às necessidades do bebê. Não seriam, então, as imagens e significados culturais tecidos sobre o *pathos* celeste, um ato de construção de uma confiança psicológica, temerosa e fragilizada, individual e coletiva sobre o papel cultural do céu em nosso campo visual?

Diferente do que Freud propõe, vemos que o trauma para Winnicott não se dá apenas na relação interna do indivíduo com a situação que o abala, mas também pela influência de fatores externos que desestabilizam a segurança ambiental (e por que não, cultural) que estabelecemos com o que nos é familiar ou com a nossa rotina, nosso “mundo seguro”. Em outra colocação, Winnicott escreve:

Um trauma é aquilo contra o que o indivíduo não possui defesa orgânica, de maneira que um estado de confusão sobrevém, seguido talvez, por uma reorganização de defesas, defesas de um tipo mais primitivo do que as que eram suficientemente boas antes da ocorrência do trauma (WINNICOTT *apud* FULGENCIO, p. 264).

Portanto, podemos pensar na necessidade de representação do céu como um processo constante de elaboração imaginária e cultural do mesmo, para a criação de uma confiança ambiental simbólica. Seja pelo mito ou pela religião, seja pela ciência e suas constantes sistematizações do clima, dos astros, dos planetas e estrelas, até mesmo, nas possibilidades infinitas da astrofísica e da engenharia espacial; é no enfrentamento do céu como uma ícara-figura — do céu como deidade, como paraíso, como um território da aeronáutica, ou, como um novo espaço a ser colonizado pela era espacial e pelo trabalho imaginativo do artista — que expandimos seus limites imaginários e suas lacunas. Em suas múltiplas significações, o dado celeste sempre muda de tamanho, forma, cor, importância, hierarquia; o céu, na verdade, é visto como um símbolo de poder ou o domínio do poder se identifica como o próprio céu — divino ou científico — usado para exercer a supremacia semântica que busca o fantasma do absoluto. Isto é, o céu é puro firmamento.

Dessa maneira, surge a pergunta: representar o céu seria a busca de resolução para uma relação duvidosa e patológica com essa dimensão? Precisaríamos representar o céu para dominá-lo, para nos empossarmos dele e, assim, curar simbolicamente nosso trauma celeste, ressignificando-o? Tal 'cura' seria uma forma de canibalizar os sentidos herdados atualizando-os em nova possibilidade de *pathos*, com sua *morphé* correspondente?

A psicologização desse objeto extenso não é o que nos interessa exclusivamente aqui; é, principalmente, o que o faz deslizar do pensamento e da imaginação para a produção de formas e de imagens no campo da arte, nos possibilitando compreender comparativamente a necessidade de significação em seus rastros. Para exercitar a própria dúvida que alimenta o sintoma deste texto e das obras visuais que venho produzindo, escolho, como gatilho alucinatório de especulações celestes, uma forma geométrica e uma cor, ambas utilizadas em meus trabalhos e, também, apreendidas como dados universais de identificação com o celeste. A partir da forma da ovoide e da tonalidade azul, manipulo seu sentido imaginário e científico.

Nos elementos essenciais das descrições do céu, presentes em diversas produções escritas, da poesia de Homero à descrição científica de Newton, notamos entre a circunferência, ou a ovoide, e a cor azul a impregnação de significados e conceitos que servem de referência a essa dimensão celeste para o campo perceptivo e reflexivo. Sua primeira naturalização discursiva vem pela paisagem, na subjetivação do campo visual em imagem cultural, e o seu sintoma proeminente, delatado emotivamente pela pintura das abóbadas e nas modalidades da pintura de gênero, é a cor azul³⁶ enquanto coloração somática e representante da identidade celeste.

Já a forma racional da ovoide, dos círculos, das elipses e das esferas, pode ter muitas raízes advindas das ciências em parceria com a arte. A começar pela geometria antiga de Euclides — o círculo, as tentativas de medição da circunferência da Terra —, passando pela construção das abóbadas e arcos botantes no Medievo e no Renascimento, chegando à observação dos astros, em que as órbitas e as esfericidades dos planetas nos fazem imaginar a atmosfera celeste como um círculo e as trajetórias dos corpos espaciais como elipses ou como ovoides. E, em um delírio biológico, que não poderia faltar, estabeleço audaciosamente a relação recíproca da própria forma dos ovos de répteis — referências imaginárias aos dragões e dinossauros — e dos ovos das aves — referência às Sirenes de Odisseu e aos anjos cristãos — com a esfericidade coincidente da atmosfera celeste e de suas representações no Barroco e no Rococó a partir dos tetos das catedrais forrados de anjos aos coros, em círculos concêntricos, elevando-se ao infinito.

³⁶O físico inglês John Tyndall (1820-1893) elucida que a cor do céu é fruto de como a luz solar se dispersa nas moléculas presentes na atmosfera, emanando destas, o comprimento de onda na cor azulada. Sua teoria não fixa o sentido de pertencimento da cor azul à atmosfera, ele apenas explica sua ocorrência. O que fica claro, é que o céu não possui uma cor fixa e constante, mas sim, que sua coloração varia de acordo com a luminosidade e a sua angulação de dispersão molecular. Começando pelo azul, como comprimento de onda mais curto e indo até laranja e o vermelho, com o comprimento de onda mais longos; como percebemos na atmosfera do poente.

Figura 88 — "Camera Picta"



Andrea Mantegna, 1465-1474. Ducal Palace. Fonte: ARTSY.

A exemplo, vemos um dos tetos pintados por Andrea Mantegna (1431-1506), no qual o artista utilizou a mimemotécnica a ponto de não só representar o dado celeste sobre o dado arquitetônico, camuflando-os um no outro, como também materializou, a partir do uso esmerado da perspectiva, uma visão aérea, de cima para baixo, investindo na representação do elemento todas as qualidades verticalizadas de sua simbolicidade na iconologia cristã.

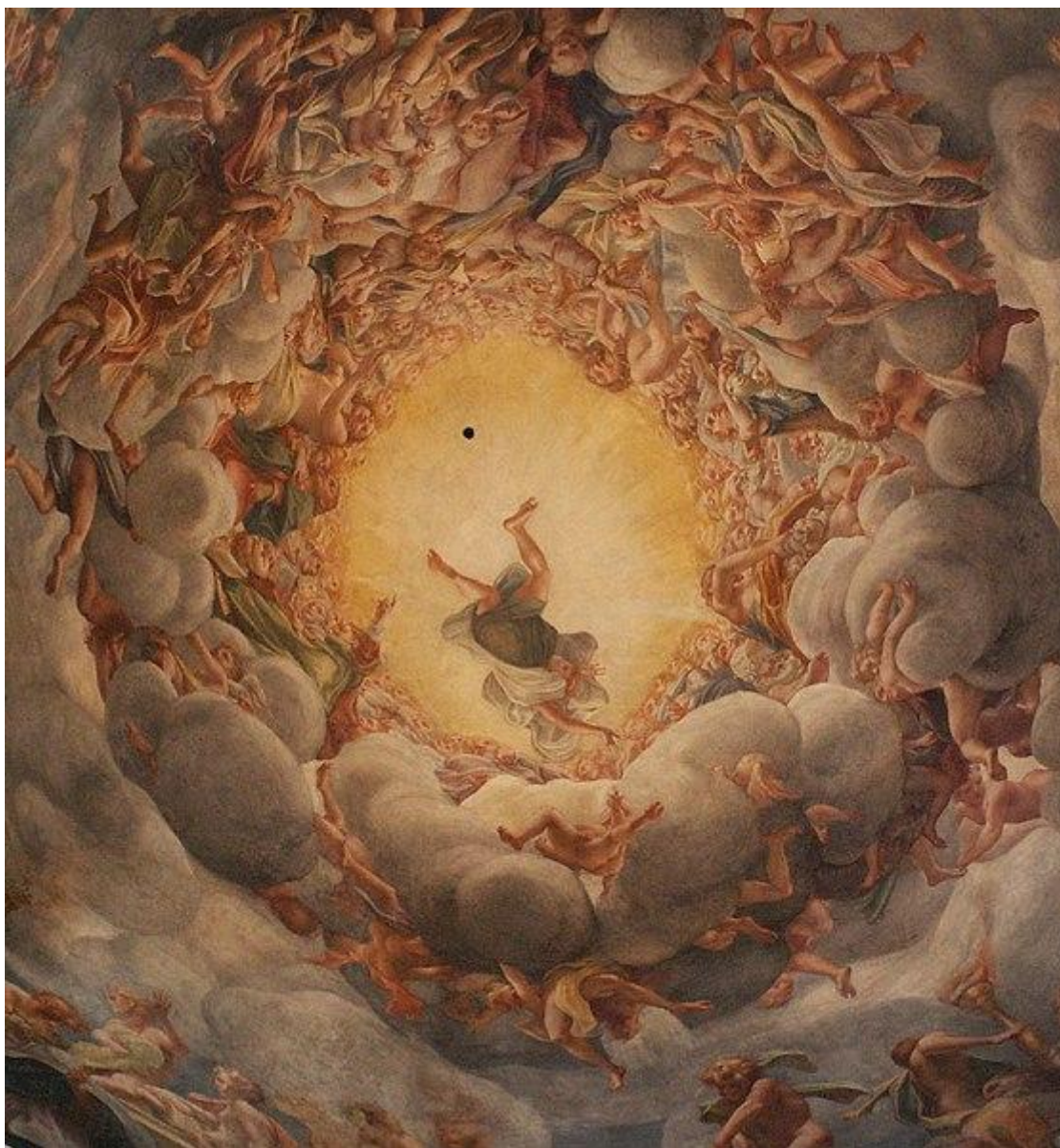
Figura 89 — "Assunção da Virgem"



Correggio, 1526-1530. Catedral de Parma. Fonte: WIKIPEDIA.

Na pintura de Correggio (1439-1534) no domo da catedral de Parma, realizada entre 1526-1530, vemos um céu abrindo-se em círculos concêntricos de nuvens e anjos. Ao centro da pintura, uma luz dourada banha as nuvens e os corpos e, do seu eixo central, Jesus é representado descendo dos céus. A ícara-figura de Correggio representando Cristo, para além da narrativa religiosa, coloca aquele corpo humano em uma queda simbólica. O corpo, na posição de um escorço instável, realça o efeito da altura simbólica. Na mimemotécnica aplicada em ambos os domos, tanto de Mantegna quanto de Correggio, a impregnação das imagens no elemento arquitetônico reforça o processo de simbolização do etéreo sobre o telúrico.

Figura 90 — "Assunção da Virgem" (detalhe)



Correggio, 1526-1530. Catedral de Parma. Fonte: WIKIPEDIA.

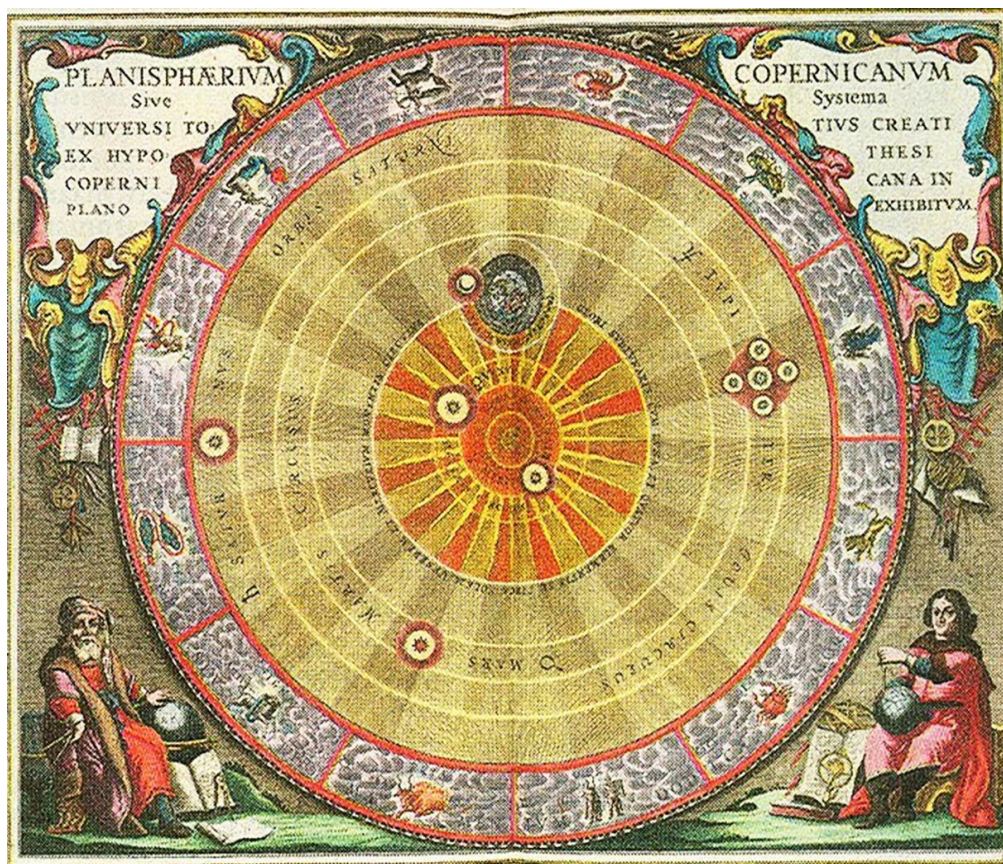
A relação mimética entre os elementos arquitetônicos e sua simbolicidade estão presentes na cultura humana desde os primórdios. Em um artigo intitulado "Arquitetura e mimesis", do arquiteto Jorge Czajkowski, publicado em 1984, no Cadernos RioArte, o autor assim escreve:

O homem primitivo observou os ninhos de certas aves, a configuração de certas plantas, e usou como modelos naturais na construção de seus primeiros abrigos. Que foram, portanto, resultado de uma qualidade essencialmente humana: a capacidade de observar e racionalizar o que está sendo observado, transferindo sua utilidade para outro contexto (CZAJKOWSKI, 1984, p. 37).

Na busca por rastros de relações formais e de significados conceituais para a impregnação do sentido celeste na esfera e na ovoide, imagens das cosmogonias antigas, assim como imagens da alquimia e da ciência moderna, fundem nas representações uma primeira tentativa de organização do pensamento sobre a constatação do céu como um elemento presente e constante do ambiente, mas nunca fixo. Portanto, o céu é um enigma. A própria meteorologia trabalha com previsões e não precisões.

Talvez um dos maiores representantes da impregnação dessa significância celeste na forma da esfera e da ovoide seja Nicolau Copérnico (1473-1543), astrônomo e matemático polonês, responsável por desenvolver a teoria do sistema heliocêntrico. Claramente, Copérnico só conseguiu o imenso avanço para as ciências modernas acumulando nas suas pesquisas as contribuições de Kepler, Galileu e Giordano Bruno. Todos esses pensadores, cada um à sua maneira, observou e constatou a esfericidade da Terra e também a circularidade elíptica do movimento dos astros em suas órbitas, a partir de observações, cálculos e desenhos.

Figura 91 — Ilustração do modelo heliocêntrico



Andreas Cellarius, 1646. Fonte: ARTE REF.

Como vemos nessa ilustração de Andreas Cellarius (1596-1665), famoso cartógrafo holandês responsável pela criação do “*Harmonia macrocósmica*” — um atlas estelar que contém as representações dos sistemas planetários propostos por Ptolomeu (100 E.C.-170 E.C.), Copérnico (1473-1543) e Tycho Brahe (1546-1601), importantes astrônomos que ampliaram a maneira de compreendermos o cosmos celeste — a forma circular é um elemento constituinte da esfericidade dos astros, assim como de suas trajetórias. Ao longo da imagem do modelo heliocêntrico, as circularidades das órbitas são coroadas pelo círculo dos signos do zodíaco, misturando entre as observações científicas, as figuras de um simbolismo místico que nutriu a imaginação celeste muito antes da ciência, sobrevivendo junto dela.

Figura 92 — Páginas do “Riquíssimo livro de horas do Duque de Berry”



Iluminado pelos Irmãos Limbourg, 1410. Fonte: Vírus da Arte.

Nas páginas do livro de horas do Duque de Berry, iluminado pelos Irmãos Limbourg em 1410, vê-se um calendário formado de doze páginas com imagens semelhantes distribuídas pelo volume. Apresento aqui a folha referente ao mês de novembro, na qual é possível notar um recorte da paisagem ocupando a maior área da superfície. No topo, um cabeçalho funciona como uma tabela de dias do mês em questão, há anotações das luas e, também, das constelações de escorpião e sagitário, possível de serem vistas no céu daquele mês. Soma-se a isso o momento da ceva dos porcos, que se alimentam das castanhas que caem no chão antes da chegada do inverno. A forma semicircular e a cor azul se encontram na representação sazonal, intensificando uma pregnância simbólica do celeste.

Figura 93 — Página do “Riquíssimo livro de horas do Duque de Berry” (II)



Iluminado pelos Irmãos Limbourg, 1416. Fonte: WikiArt — Enciclopédia das Artes Visuais.

A repetição do formato arredondado e da coloração azul também é constatada em um pequena miniatura da história bíblica, datada de 1415. Seu autor, desconhecido, representa o momento da criação do mundo colocando Deus no canto superior direito da cena e, no centro, um círculo meio claro e meio escuro que

seria a Terra, dividida entre o dia e a noite, ambas faces contidas em um círculo maior, envolvido por uma moldura pintada.

Figura 94 — Detalhe de uma miniatura da história bíblica representando a criação do universo



Autoria desconhecida, por volta de 1415. Fonte: desconhecida.

A circularidade sintomática também se apresenta na conformação de observatórios estelares criados pelas populações originárias da América do Sul. A exemplo, vemos um antigo observatório solar de uso Tupi-Guarani, encontrado e reconstruído em Garopaba-SC, onde, dentro de um círculo de pedras, um menir demarca o tempo e o espaço a partir dos pontos cardeais. Localiza as estações do ano por meio das posições nascente e poente, demarcadas dentro do círculo de pedras na forma de raias.

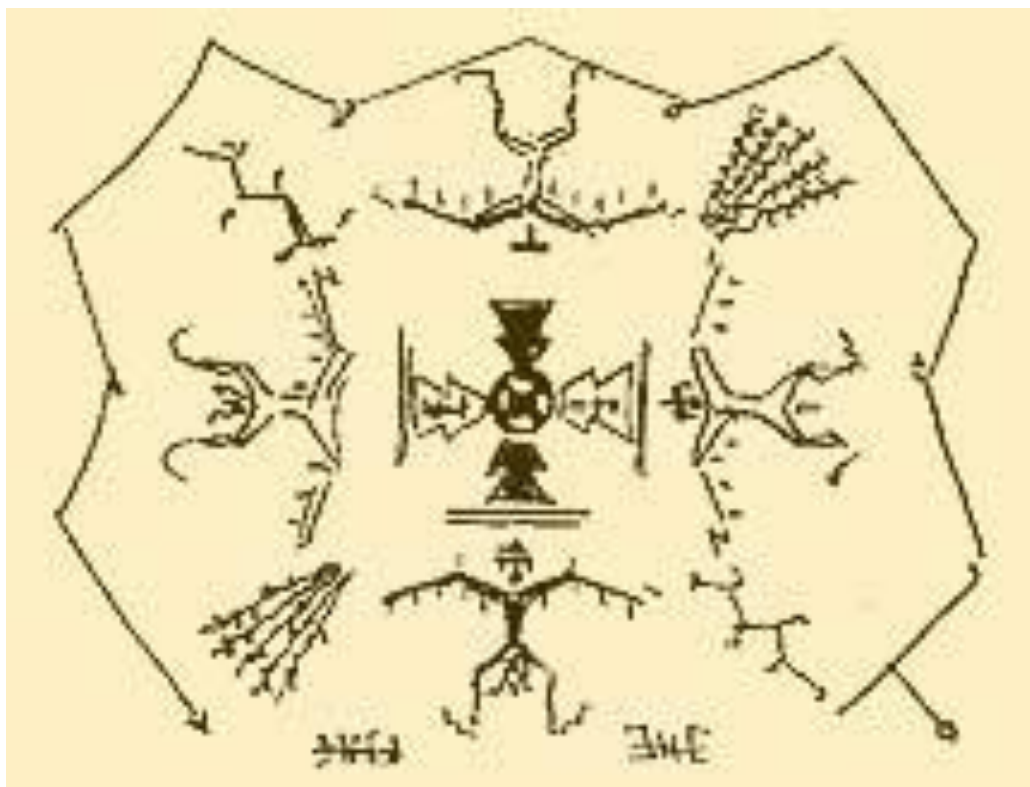
Figura 95 — *Cuaracy raangaba* (observatório grande)



Astronomia Tupi-Guarani. Garopaba – SC. Frame do filme de Laura Velho, "*Cuaracy Ra'Angaba – O Céu Tupi-Guarani*", 2013. Fonte: site TV Brasil.

Por fim, apresento mais uma imagem sobre o céu que foge do Ocidente, ela é o esboço de um desenho na areia, da tribo Navajo, que ocupou o Sudoeste e Noroeste dos territórios que atualmente fazem parte dos Estados Unidos da América — hoje vivem em uma reserva no noroeste do estado do Arizona. Vemos desenhado um pequeno círculo que representa o céu e, ao seu redor, as quatro direções sagradas, em que, segundo a lenda, quatro grandes cisnes batem as asas, criando as nuvens e suas variações.

Figura 96 — Esboço de uma pintura de areia Navajo representando os espíritos do céu.



Autoria desconhecida, sem ano. Fonte: site Windows to the Universe.

Entre a circularidade do céu no desenho navajo, os observatórios Tupi-Guarani e a esfericidade dos domos e abóbadas das catedrais cristãs, há o desejo de dar forma à dimensão ambiental celeste. Assim como a casca de um ovo, que é forte e frágil, parece-me que as representações celestes guardam, na força de sua fragilidade, a nossa fascinação e o nosso temor pelo céu. A profusão de imagens, da Antiguidade até a era dos satélites, ainda não deu conta de sanar nosso desejo de capturá-lo, sua imagem sempre nos escapa e se expande no mesmo deslimite da nossa imaginação sobre ele.

3.2 A gestação do céu

Figura 97 — "A gestação do céu"



Márcio Diegues, 2019. Ovo de sodalita e ninho de pássaro, dimensões variáveis. Fonte: O autor.

A casca do ovo, o limitado campo de visão da humanidade, 'sua imensa/ sombra endurecida de todas as coisas sobre a terra vegetante/ampliada na dimensão e deformada no espaço indefinido' (W. Blake. Milton, 1804).

Alexander Roob

A abóbada, forma de construção da arquitetura, possui em sua forma visual e estrutural semiesférica uma semântica celeste, retomada por Filippo Brunelleschi e aplicada, desde os romanos antigos, no domo de Santa Maria Del Fiore e na cúpula de São Pedro, no Vaticano, por exemplo. Ao cobrir nossas cabeças, ao se colocar acima de nós, ao ser uma construção presente em muitos templos religiosos, a abóbada ou o domo, com sua forma esférica ou ovoide, desenvolve a significância e a pregnância do sentido celeste em nosso imaginário.

A partir dessas percepções, a forma da casca do ovo, um alimento comum e diário, passa a ser um formato de contenção da minha imaginação celeste, ligada às representações anteriores — ou mesmo distante delas —, mas próxima de um delírio que as transfere o sentido de céu. Como uma cúpula frágil, a casca dos ovos

tem a função de proteger o embrião fecundado que carrega, tornando a respiração dos tecidos e dos componentes internos do ovo, possível. Após o desenvolvimento do embrião, o ser vivo que ali se encontra rompe a casca para a externalidade do mundo, eclodindo da barreira do ovo e iniciando seu ciclo de vida. Quantas imagens são possíveis de se vislumbrar nessa metaforma?

No caso das aves, antes mesmo das penas se desenvolverem, ou mesmo, das asas e do voo, o molde que guarda essa possibilidade de ascensão ao plano celeste é a ovoide calcária. Nesse sentido, o ovo carrega a ideia do início da vida e, metaforicamente, uma possibilidade de ressurgimento do céu. Por essa ligação, de cunho biológico e também simbólico, a imagem da casca do ovo quebrada não deixa de evocar a eclosão de algo maior, algo de uma liberdade imensa que, talvez, se ligue à própria incapacidade de contenção de seu significado interno.

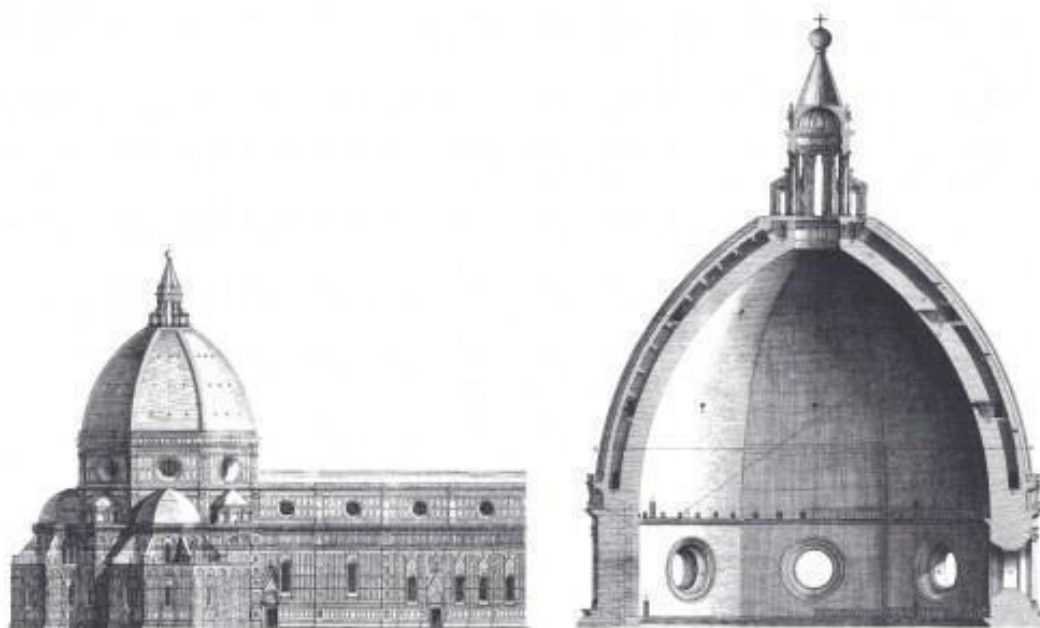
Diante da fragilidade do ovo e de sua constituição esférica e elíptica, as relações com o céu foram tomando uma implicação imaginária aguda. No objeto “A gestação do céu”, composto de um ovo de sodalita repousando sobre um ninho de pássaro, a mimemotécnica foi investida para produzir o sentido mesmo de um nascimento simbólico. A possibilidade do significado celeste se agarrar a essa forma frágil, e a capacidade dela reafirmar o sentido ambiental de um trauma, de uma presença ostensiva da atmosfera na paisagem e na imaginação, é condensado nessa obra.

Desse modo, o delírio toma a forma de um projeto de reconstrução do sentido traumático celeste, também refletido pela fragilidade do ovo, que precisa ser traumatizada para que ocorra uma eclosão. Como se sua concavidade refletisse a de nossas cabeças, o vazio imaginativo de nossos crânios, ou as cúpulas das santíssimas catedrais, nas quais o teto se abaula em uma elipse que se fragiliza aos nossos olhos na construção de um sentido imanente, transcendental e metafísico do céu.

Com o passar do tempo e das pesquisas, a eclosão do significado celeste passou a apontar não para o sentido de um nascimento do céu enquanto significado-fixo/fixado, mas para o céu enquanto significante-movente/em deslocamento, ou seja, um conceito possível de ser reconstruído em outras escalas e materialidades. Tal exercício artístico é guiado pela necessidade de processar a infinitude histórica e fenomenológica de imagens celestes, que são percebidas na paisagem e transformadas em linguagem no campo estético.

A ideia de nascimento do céu, assim como a construção de um sentido celeste, me fez duvidar também das imagens pré-existentes e inventadas, desde as pinturas das catacumbas, na arte paleocristã, até a fundamentação da forma da ovoide e da esfera, na própria ciência. Os modelos astronômicos, as tentativas de representação dos limites da atmosfera terrestre, as trajetórias dos astros: tudo isso apontava para a abstração do céu em prol da forma do ovo. Mas a ovoide desvela, na imaginação, o verdadeiro trauma do celeste, na forma e no sintoma de (re)construção constante de um sentido visual e semântico para essa dimensão ambiental e imaginária. A 'eclosão celeste' se tornou uma contraprova dos delírios que tornavam possíveis a celebração da abóbada arquitetônica.

Figura 98 — Cúpula de Brunelleschi

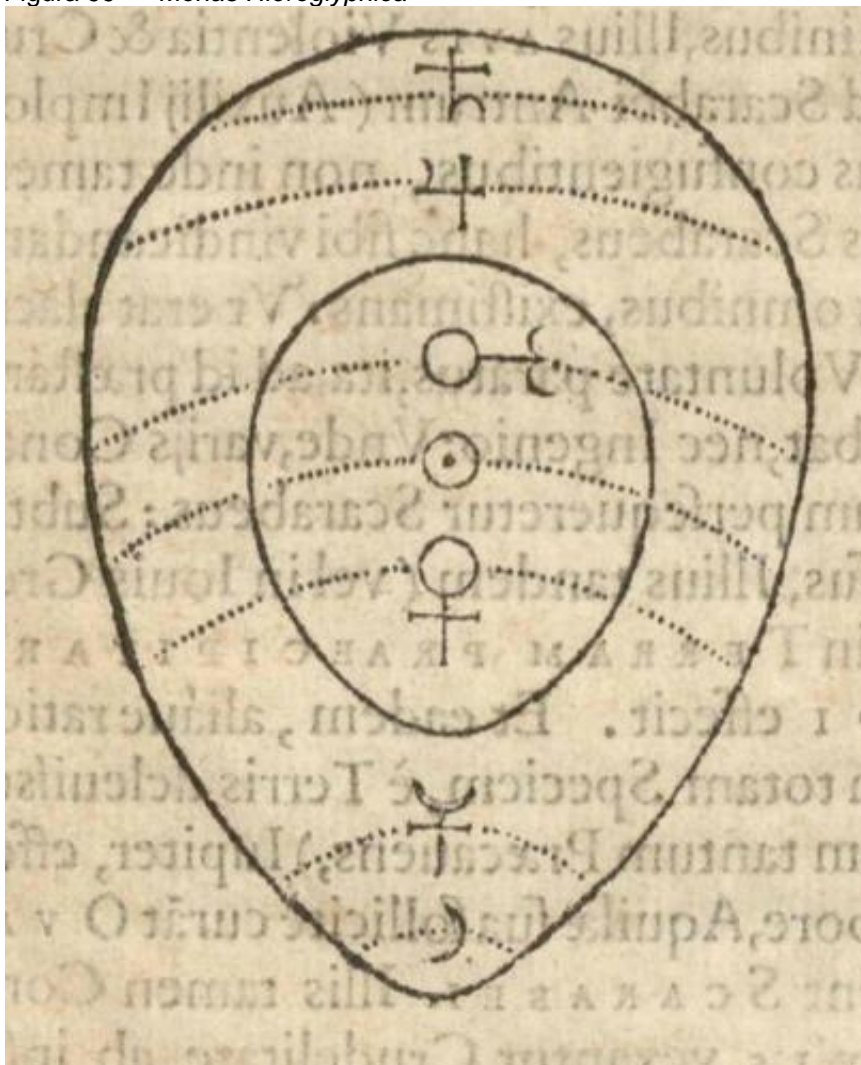


Catedral Santa Maria Del Fiore, Firenze, Itália. Fonte: site CIAO FLORENCE.

Em um gravura de John Dee (1521-1608), famoso astrônomo e matemático, vemos essa transposição simbólica entre significado e significante. A forma do ovo abriga dentro de si as trajetórias dos planetas do sistema solar. Na legenda que acompanha essa imagem, presente no livro *O museu hermético*, de Alexander Roob, assim lemos:

O astrônomo e matemático John Dee (1517-1608) utiliza o ovo como glifo do céu etéreo, já que a rotação dos planetas descreve uma oval. (Copérnico admitia ainda a forma circular para as órbitas planetárias). Segundo Paracelso, “o céu é uma concha que separa o mundo do céu divino, tal a esfera interior, a clara superior; a gema: terra e água, a clara: ar e fogo. (Paragranum, 1530). (2014, p.106).

Figura 99 — *Monas Hieroglyphica*



John Dee, 1564. Fonte: *O museu Hermético*, de Alexander Roob, p. 106, 2014.

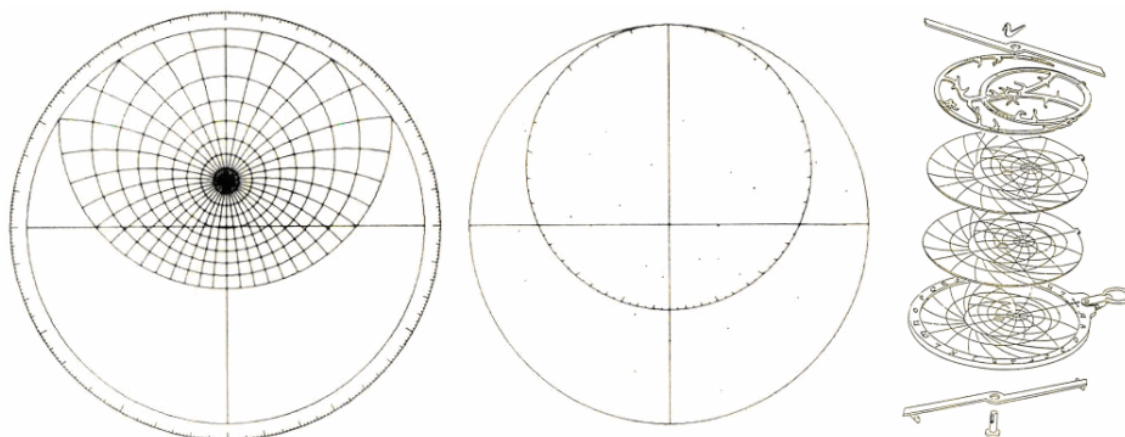
É possível perceber por essas referências que, para a interpretação do dado celeste, essa forma foi usada para produzir uma abstração — o que não deixa de ser uma captura imaginária — e, em certa medida, condensar a extensão celeste, para vislumbrá-la e manipulá-la. A mesma intenção banha o ovo azul e o ninho de pássaro, em que, um atritando simbolicamente o outro, catalisa-se e expõe-se o céu enquanto um condutor de força simbólica.

Figura 100 — "A gestação do céu" (II)



Ovo de sodalita e ninho de pássaro, dimensões variáveis. Márcio Diegues, 2019. Fonte: O autor.

Figura 101 — Desenho técnico de partes de um um astrolábio



Fonte: CENTRO CIÊNCIA VIVA DO ALGARVE (CCVAIlg).

Segundo o filósofo Hans Blumenberg (1920-1996), no segundo texto do seu livro *Teoria da não conceitualidade*, no qual discorre sobre a economia e o luxo em relação à filogênese do desenvolvimento humano, Blumenberg chama atenção sobre a autoconservação e a vontade de poder em relação à previsibilidade e à sobrevivência. Segundo o filósofo:

A vontade de poder é um passo além da vontade de autoconservação, pois o poder não é senão uma antecipação da autoconservação, a interrupção de riscos não só reais, senão que também possíveis (2013, p.56).

A antecipação a qual se refere, o ato de prever o perigo e as situações adversas, não deixa friccionar e desenvolver a potência reflexiva e imaginária, o que aponta, segundo Blumenberg, para o modo como *a racionalidade se relaciona com a agressividade*³⁷ (2013, p. 56). Em outras palavras, é no exercício estético da projeção, da representação e da simulação das ameaças, que a humanidade erigiu, a partir de uma relação com o mundo e com os seus, o amor à vida, ao criar táticas para superar o medo e a angústia da morte.

³⁷ “Agressividade significa: enfrentar, no processo da luta, preventivamente, os fatores adversos” (BLUMENBERG, 2013, p. 56).

No aspecto cultural, tal economia é entendida no sentido de uma acumulação, tanto de capital como de experiências adquiridas, os quais oferecem ao indivíduo possibilidades maiores de ação, de resposta e de simbolização do mundo. Como propõe o filósofo: *[q]uanto mais refinada for a capacidade de expectativa, tanto maiores serão as possibilidades de enfrentar o que está iminente* (BLUMENBERG, 2013, p.59). Nesse ponto da reflexão de Blumenberg é possível inserirmos a relação inquietante do humano com o céu — como adversidade — para pensarmos sobre as motivações profundas que têm erigido a vastidão de representações dessa dimensão ambiental.

De certo modo, quando nossos antepassados hominídeos conquistaram o alargamento do horizonte ao ficarem de pé e uma segurança de subsistência ao viver em grupos, desafixaram os olhos do perigo da predação, permitindo-os contemplar a vida. Ainda em seu texto, Blumenberg faz uma importante analogia humanista sobre a velha antropologia teleológica dos gregos e romanos para explicarem o nosso andar ereto, propondo não só a conquista do horizonte, quando o humano levantou sua cabeça noventa graus em relação ao chão, mas a conquista do céu, quando erguemos nossos olhos ainda em mais noventa graus, nos tornando contempladores dos astros.

A questão celeste se torna aguda se levarmos em consideração a constante mudança da aparência do céu ao longo do dia e da noite e os possíveis fenômenos que acontecem nessa dimensão: tempestades; trovões; relâmpagos; granizo; neve; e, ainda, o céu estrelado e repleto de planetas; as mudanças da Lua; os meteoros e corpos celestes que atravessavam nossa atmosfera. Além de sua influência nas estações sazonais, na agricultura, nos ciclos de reprodução dos animais e, não menos importante, na contagem do tempo, com a criação dos calendários solares e lunares.

Blumenberg, a respeito da relação humana com céu e sua produção de representações *a posteriori*, chama atenção para os seguintes pontos:

O olhar encontra-se com um objeto cujas propriedades são assim determinadas: 1) não comporta em momento algum a expectativa e a prevenção, até que o temor perante certos sinais celestes e as antecipações relativas a fenômenos extraordinários associados àqueles não exerçam qualquer papel; 2) O objeto é inalcançável por qualquer tipo de ação, de práxis ou de técnica; é puramente teórico, separado do cotidiano e eximido de suas exigências, não relacionado a qualquer práxis profissional; 3) o objeto pode ser dado clara mas não manifestamente [...], pois esse objeto é uma totalidade ou está próximo da totalidade do mundo; o olhar é dirigido ao todo (BLUMENBERG, 2013, p. 51-52).

Isto é, para nós, que somos as criaturas da *actio per distans*, a captura do céu pela antecipação e prevenção se deu, sobretudo, a partir da sua representação e da consequente multiplicação de seus significados e significantes. As imagens, nesse sentido, materializam as expectativas em relação aos objetos e aos acontecimentos celestes e nos permitem elaborar modos simbólicos de enfrentamento e adaptação.

Repensando o papel das imagens celestes na imaginação humana, começamos a compreender que elas desempenham um investimento psíquico de ação/reação simbólica e agem como catexias, produzindo uma diminuição da angústia em relação ao objeto de medo ou desejo. Considerando tal hipótese, podemos pensar as imagens celestes que nos apaziguam ou tentam fixar pela linguagem uma condição de segurança ambiental, em seu avesso, como testemunhas de um possível trauma visual. Portanto, reforçam a potência do céu como um condutor de força simbólica e imaginativa. Assim, meu trabalho visual se debruça sobre as representações visuais do dado celeste para, usando seu arsenal de formas, colidir seus sentidos cristalizados e produzir uma consciência crítica de tais processos de simbolização.

É a partir do cruzamento das questões psíquicas aqui explanadas que apresento as obras visuais a seguir.

3.3 Réguas celestes: dúvidas sintomáticas sobre o azul do céu

A produção de sintomas alucinatórios celestes a partir da simbolização da cor azul, como um marco cromático do céu, ativa uma constante conceitual que habita nossos imaginários, mas que, na própria experiência empírica do dia a dia, vemos a

certeza estabelecida culturalmente se desvanecer a cada passagem de luz, de vaporosidade e na profunda escuridão da noite.

Na afirmação costumeira sobre a cor azulada do céu, que também os pintores flamengos faziam ao colorir os fundos dos retábulos e os pintores de paisagem ao pintarem a atmosfera ao ar livre, nota-se a impregnação de um valor colorido para o dado celeste. A tentativa de fixar uma cor para uma dimensão tão instável deflagra em nosso avesso imaginativo uma marca imaginária de segurança ambiental que, ao mesmo tempo, delinea o sintoma de um possível trauma celeste recalcado. Já que, sobre esse fundo de percepção culturalmente herdada para o significante céu, respondemos muito espontaneamente/automaticamente, quase sem pensar, a pergunta 'qual a cor do céu?' com limitação ao azul.

Figura 102 — “O retábulo de Gante”



Jan Van Eyck, 1430-1432. Fonte: WIKIART.

Sempre duvidei de uma resposta possível, nunca me contentei com a certeza que a maioria das pessoas davam da cor azulada, mesmo que cientificamente explicável. É, ao assistir o céu em todos os fins de tarde, quando presenciamos o maior desmascaramento da falácia sobre a cor celeste 'perene'. É um fato inelutável: a chegada da noite provoca a completa transformação do azul do céu em puro breu. No entanto, sabemos que existe um céu ainda, só que não mais colorido do azul que víamos. No momento dessa constatação vulgar, que desde criança percebemos, eu

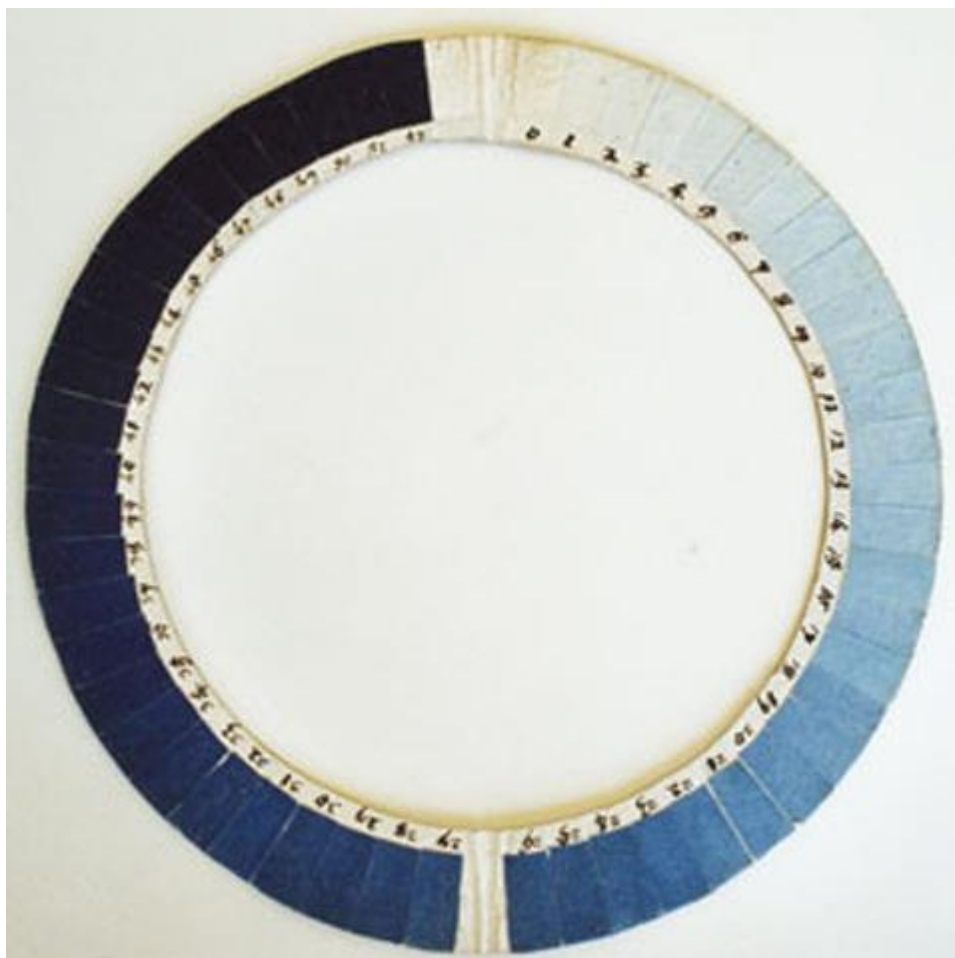
sentia ou suspeitava que os adultos, os livros e as imagens sempre mentiam para mim ou, então, que meus olhos mentiam para o meu pensamento — até porque o céu rodopiava em outras cores. Dito isso, percebi que a falsa segurança em afirmar que o céu é azul, em amplo senso, nada mais é do que um sintoma de significância para o imaginário celeste. O que mais me marca no questionamento sobre a cor do céu, nunca é a resposta constante e afirmativa a respeito da cor azulada, mas sim a própria dúvida sobre a cor dessa dimensão.

Diante disso, passei a desejar objetos que me ajudassem a fazer medições do azul do céu. Não apenas para constatar a afirmação mais patológica de todas; mas para mostrar que a verdadeira cor do céu era a cor da minha dúvida. Desde então, desenho os elementos celestes: suas nuvens; sua espacialidade; seus elementos vaporosos e aéreos. Nesse processo, ainda insuficiente, nada me mostrava em evidência aquilo de que suspeitava. Decidi então, medir, literalmente, as diferenças desses azuis e de outras cores percebidas pelos olhos, criando as "Régua celestes".

Confesso que medir o azul do céu não é novidade, a própria física e a ciência geográfica já se aventuraram. Pelo o que se encontra acessível de informação na Internet e em outros bancos de dados, todos os instrumentos e pesquisas dessas ciências sempre ressoam, ao final, um sentido afirmativo ou explicativo para a cor azulada, ou mesmo, para a forma do céu. Nada disso me interessa, pois, sob certo ponto de vista, até mesmo essas constatações me parecem fugidias, ou endossam uma possível fuga do abismo que se instala em nós pela crise sublime que a dúvida de um possível trauma celeste, camuflado, viva em nosso imaginário.

O objeto mais próximo que descobri construído para medir o azul do céu e que, talvez copiei conscientemente, foi o cianômetro, inventado pelo geógrafo e alpinista suíço Horace-Bénédict de Saussure, em 1789. Após registrar sistematicamente os tons de azul do céu durante anos, o cientista desenvolveu um artefato circular simples, com 52 tonalidades distintas de azul, começando pela cor branca e variando as gradações de azul em intensidade até chegar à cor preta.

Figura 103 — Cianômetro



Criado por Horace-Bénédict de Saussure, em 1789. Também utilizado por Alexander Von Humboldt. Fonte: FTC MAG.

Saussure fez uso do cianômetro ao longo da vida, chegando a registrar a tonalidade azulada mais escura que presenciou, na montanha Mont Blanc, nos Alpes, com a 32ª gradação de azul presente em seu artefato. O objeto de medição atmosférica também foi utilizado pelo pai da geografia, Alexander Von Humboldt, que em uma expedição ao vulcão Chimborazo, no Chile, registrou uma atmosfera que alcançava o 46º grau de intensidade de azul no cianômetro.

Ao tropeçar nesse instrumento entre minhas pesquisas de textos e experimentos científicos, fiquei primeiramente encantado, mas enquanto lia as informações que o deram origem, percebia sempre o sentido afirmativo e apaziguador sobre a coloração celeste, o que me fez querer criar um objeto que, então, duvidasse do céu, assim como eu duvidava de todas as afirmações 'seguras' em suas simbolizações. Assim, comecei a desenvolver um sistema de medição, baseado em minhas incertezas e na impossibilidade de repetição do mesmo céu e,

por conseguinte, das mesmas cores todos os dias. O tempo de estudo com os cadernos de desenho, as observações das nuvens, a aquarela, entre tantas outras experimentações técnicas e materiais, me confirmavam que nenhum céu se repetia na observação. Os desenhos e aquarelas só refletiam a impossibilidade de repetição cotidiana dos humores celestes. Percebi que, para cada dia que eu resolvesse medir as qualidades do azul celeste durante seu período luminoso, eu teria uma régua única, com tonalidades, saturações e diluições irrepetíveis.

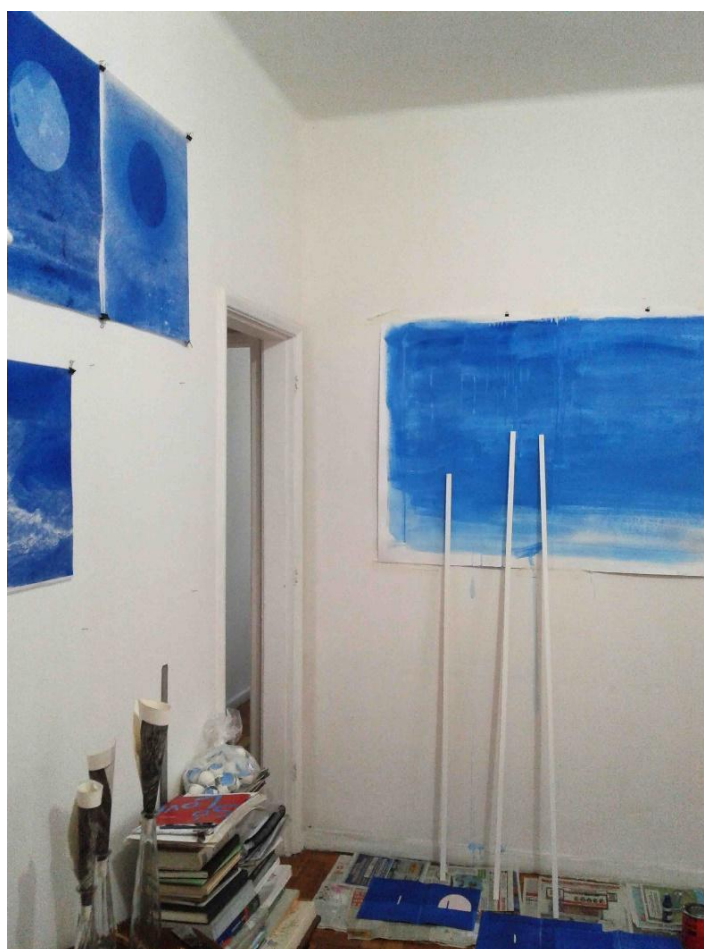
O meu artefato, assim como o de Saussure, possuiria uma dinâmica própria. Em vez de reforçar o sintoma da forma arredondada da atmosfera, como o dele fizera, os meus objetos de medição cromática precisavam ser menos óbvios em sua imbricação ambiental, até mesmo para poder insinuar a possibilidade de leitura de alguma potência celeste como delírio, vinda pela diferença entre o desejo de naturalizar e o de duvidar, sem remeter diretamente às formas tradicionais de representação do céu por meio de uma analogia facilitada. A chance de uma leitura dificultada, não deixaria de ser uma confirmação da possibilidade de simbolização do azul e de seu significado celeste, intensificando a alucinação deslocada para um objeto distante da dimensão naturante³⁸ do céu na paisagem. A identificação com a oportunidade de se atribuir significados do celeste para formas e objetos diferentes de sua natureza original seria a contraprova da necessidade que temos de simbolizar algo impossível de se recalcar: o remetimento constante da presença avassaladora do céu em nosso campo visual, dia após dia. E, assim, desvelamos obliquamente a própria presença do celeste e de suas funções culturais e ambientais em nosso imaginário, gerando a demanda de simbolizá-lo.

Para que isso fosse realçado, fugi da forma circular do cianômetro original e busquei na imagem dos termômetros médicos e meteorológicos, de marcar as escalas de algo que cresce ou decai exponencialmente, a frieza de uma forma objetiva: a haste vertical. A verticalidade que é atribuída ao celeste se prefiguraria como uma coluna cromática de um gráfico matemático ou a gradação de uma coluna de mercúrio em um termostato. Em seu comprimento, as tonalidades de azul observadas e captadas durante os dias seriam pintadas conforme percebidas e registradas, gerando um objeto cromático fino e vertical.

³⁸Refere-se aos termos *natura naturans* e *natura naturada*.

Essa medição seria uma pintura? De certo modo, sim. Uma pintura ativada por uma metodologia meteorológica. Uma pintura que não nasce subjetivada no desejo pictórico e estilístico pela pintura antiga e de tradição, mas uma objetivada a partir de um método de observação alucinatória, que ao final, não deixaria de se comunicar com o sintoma celeste que alimentou a tradição da pintura de paisagem. Essa nova medição-pictórica-objetual afirmaria, pela dúvida, a alucinação decalcada no sintoma cromático, que se desvela em nosso trauma celeste e na sua constante necessidade de simbolização, assim como nas imagens da arte e em suas qualidades atribuídas a esse fenômeno visível. Tais objetos, furto da observação e captação meteorológica, apontariam cromaticamente para a responsabilidade de transmissão principal do *pathos* celeste ao amplo espectro da cor azul que lhe foi atribuída — delatando uma constância, verdadeiramente, inconstante e imprecisa; talvez até um erro sintomático da linguagem.

Figura 104 — "Réguas celestes" (registro de processo)



(a)

Para a confecção das réguas celestes, selecionei hastes de madeira com as medidas de 1,7 x 2,0 x 180,0 cm, no máximo. Retomando a aparência e a sobriedade das réguas usadas em lojas de tecidos — objetos sólidos, palpáveis, visíveis e que tornam a metragem matemática extremamente manipulável pela mão, pelos gestos. Instrumentos que materializam o poder de medição em coisa física, pois se torna uma ferramenta opaca, material. O sentido de matéria é essencial para a desmistificação do céu apenas como atmosfera vaporosa. Buscava a solidez cromática desse sentido e precisava reforçá-lo para não cair em uma acepção contemplativa, de admiração de um absoluto mítico ou naturalista.

Os sarrafos de madeira foram preparados com tinta branca, como o pré-preparo de uma tela tradicional de tecido. As dimensões de seus planos coloridos, independentemente do comprimento que possuam, sempre são divididas em 12 partes iguais, correspondendo ao período luminoso de 12 horas do dia. É a regra mais central da régua: possuir uma métrica conceitual e proporcional de divisão de seus espaços coloridos em medidas de igual duração do tempo luminoso do dia.

Com o suporte resolvido, e sua metodologia de aplicação das cores relacionadas com o fator diurno, agora bastava criar um método o mais objetivo possível de captura e registro da cor fugidia do céu. Para isso, utilizei um aplicativo de celular que instalado, junto a câmera do aparelho, produzia a leitura cromática das fotografias tiradas. Esse aplicativo, assim como muitos outros que existem, reproduzem a lógica do sistema de cores da Pantone, decompondo e nomeando as áreas de *pixel* da fotografia digital, transformando-a em códigos visuais de cores, como em uma tabela ou como uma paleta virtual.

A partir da observação dos períodos luminosos do dia, em uma determinada posição geográfica, os objetos cromáticos passaram a ser criados a partir de um registro digital fotográfico correspondente e de sua paleta própria. A impressão dessas tabelas de cores do céu, processadas pelo algoritmo digital, geraram, por fim, a feitura manual da cor indicada pelo aplicativo, a partir da fotografia impressa. A tinta manufaturada à mão era, posteriormente, aplicada na superfície das réguas celestes, da maneira mais tradicional possível, com o uso de pincéis e vedações.



(b)



(c)

Legenda: (a), (b) e (c) — Márcio Diegues, 2019. Registros do processo de "Réguas celestes". Fonte: O autor.

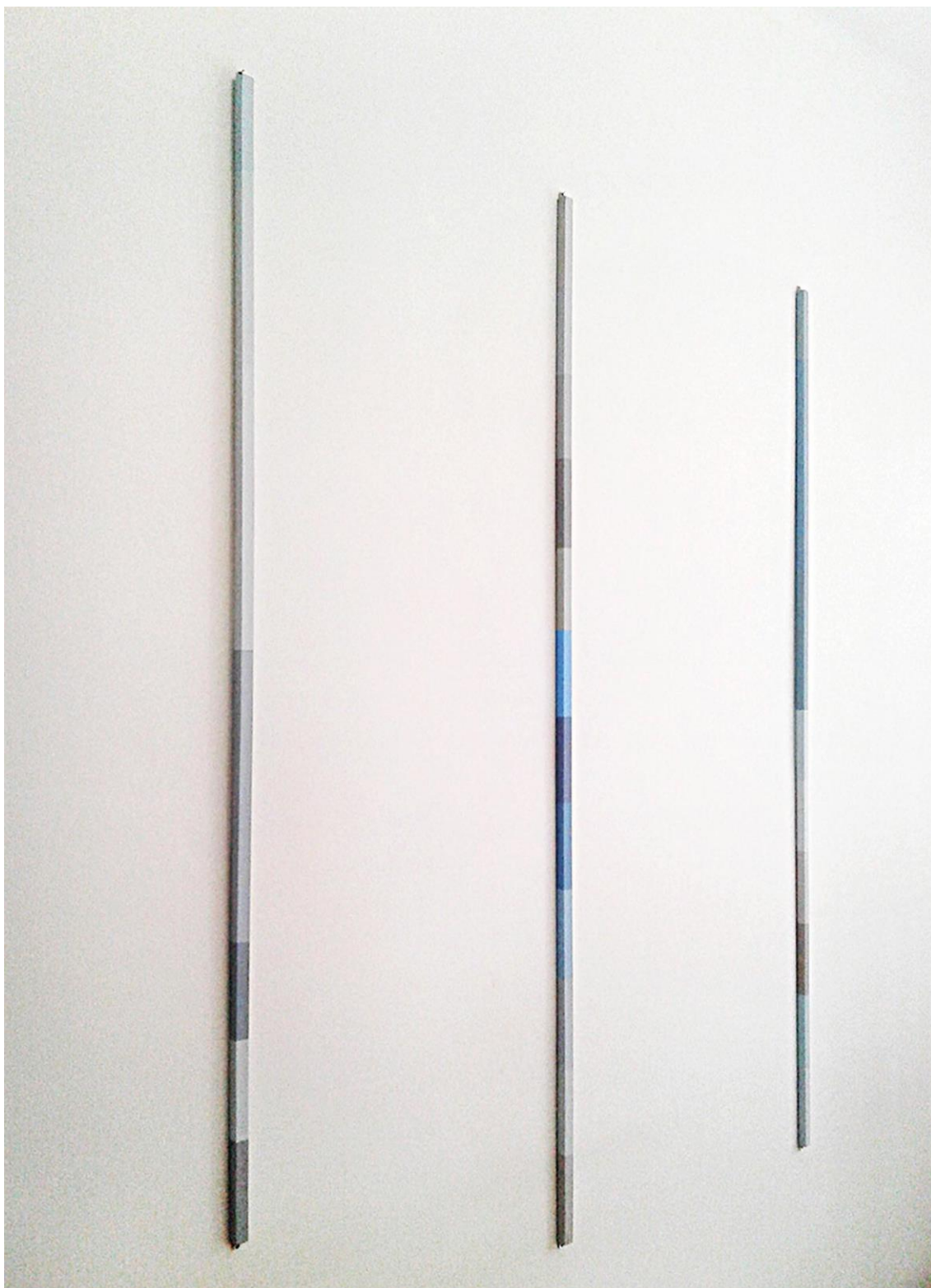
Ao fim de um dia de trabalho de coleta, com 12 horas, e do tempo de sua execução, a régua celeste estava pronta, carregando simbolicamente a

sedimentação cromática de um determinado dia, em uma determinada posição de observação geográfica no globo. Assim, cada um desses objetos-cromáticos, para fazerem sentido conceitual e processual, carregam a especificidade do lugar de sua criação como título indiciático e fornecem a localização de sua feitura em latitude e longitude, bem como a data e o horário de observação do céu que lhe deu origem. Desse modo, os pontos de origem da criação das réguas celestes sempre poderão ser localizados novamente, até mesmo para repetir toda a operação de medição, de captura e de execução pictórica — a ponto de buscar incessantemente um padrão regular de aparecimento do azul do céu em sua repetição impossível ao longo dos dias.

O que essas réguas comprovam? A título científico, talvez, apenas o desejo especulativo, ou mesmo, a confirmação de uma obsessão estética e traumática, como proponho desde o início, que me ajuda a tencionar aquilo que vivo em minha empiria cotidiana; que, no fazer artístico, me faz esbarrar em dados e representações oficiais e culturais de noções do mundo; que nem sempre são tão fixas como vemos ou pensamos. Por outro lado, me faz, também, estudar minha própria imaginação, debruçando-me sobre o meu processo artístico e tirando dele uma experiência mais profunda do meu entorno e do uso da linguagem visual.

E como as réguas funcionam? Do ponto de vista da medição métrica e precisa, elas não funcionam. Se pudesse supor um funcionamento a rigor, diria que sua verdadeira função é medir a nossa febre-celeste e a nossa alucinação sobre o céu. Ou, indiciar o movimento de dúvida e de desvelamento da segurança que temos e que depositamos sobre o mundo que construímos e que aceitamos para nós, por meio da cultura e dos seus sentidos.

Figura 105 — "Réguas celestes" (latitudes, longitudes)



Márcio Diegues, 2019. I - 22°S 43°O, 24/11/2019. II - 22°S 43°O, 23/11/2019. III - 22°S 43°O, 25/11/2019. Tinta sobre madeira. 1,5 X 2 X 157 cm. Objetos cromáticos com as medições das cores do céu em períodos e lugares geográficos específicos. Fonte: O autor.

A atribuição de um papel simbólico ao celeste, como vemos em muitas mitologias e no próprio cristianismo, transformam o céu em uma dimensão divina e

mensageira do apocalipse. É por ele, e por essa significância catastrófica que lhe atribuímos no viés cultural, que se faz necessário duvidar de nossa segurança cultural e ambiental, de nossa sanidade e dos parâmetros fixados para entender o real. Duvidar de tudo isso, pode, também, acabar revelando, por meio da loucura, uma catástrofe inimaginável ou por se imaginar: a queda do céu — como a queda das próprias verdades da cultura, deixando à mostra seu sistema ressignificador da vida, da paisagem, do espaço e do tempo.

3.4 Monumento de vento

"Monumento de vento" é uma obra *site specific* realizada em 2016, no Museu de Arte de Londrina, a partir de um edital de ocupação dos espaços da instituição. Nesse trabalho, me debruço sobre a rosa dos ventos, um símbolo muito conhecido nas cartas de navegação e aviação, bem como em instrumentos de localização, como bússolas e mapas. Apropriei-me da forma visual da rosa dos ventos com a intenção de testar seu formato na empiria, com o elemento da paisagem a qual ela se direciona, dando visibilidade ao vento, às massas de ar, aos fluxos atmosféricos, às brisas e movimentações desse fluido.

A escolha do espaço arquitetônico do Museu de Arte de Londrina, para a realização do trabalho, também é um dado importante a analisar. Os arcos que formam a marquise que dá para o jardim possuíam uma relação aérea com o espaço celeste da cidade, já que o próprio formato deles reproduz o semicírculo que se impregna de um sentido atmosférico.

Tendo definido o local do trabalho e sua forma inicial, o meu processo foi, então, o de despetalar a simbolicidade da rosa dos ventos, materializando suas pétalas de maneira que tal flor pudesse, junto a estrutura pneumática do Museu de Arte, presentificar o fluxo de ar que atravessa o prédio e a cidade durante seu tempo de permanência.

A concretização da obra se deu a partir da remissão da matéria macia e delicada de uma pétala natural em relação à sua função escultórica e simbólica com a atmosfera. Ao separarmos cada ponta do desenho gráfico da rosa dos ventos, temos triângulos planificados; mas ao tridimensionalizarmos essas formas

geométricas, podemos produzir vários cones. Desse modo, fabriquei formas escultóricas que serviriam para capturar e dar a ver o vento que preenchia os 700 metros quadrados dos arcos de concreto armado do museu.

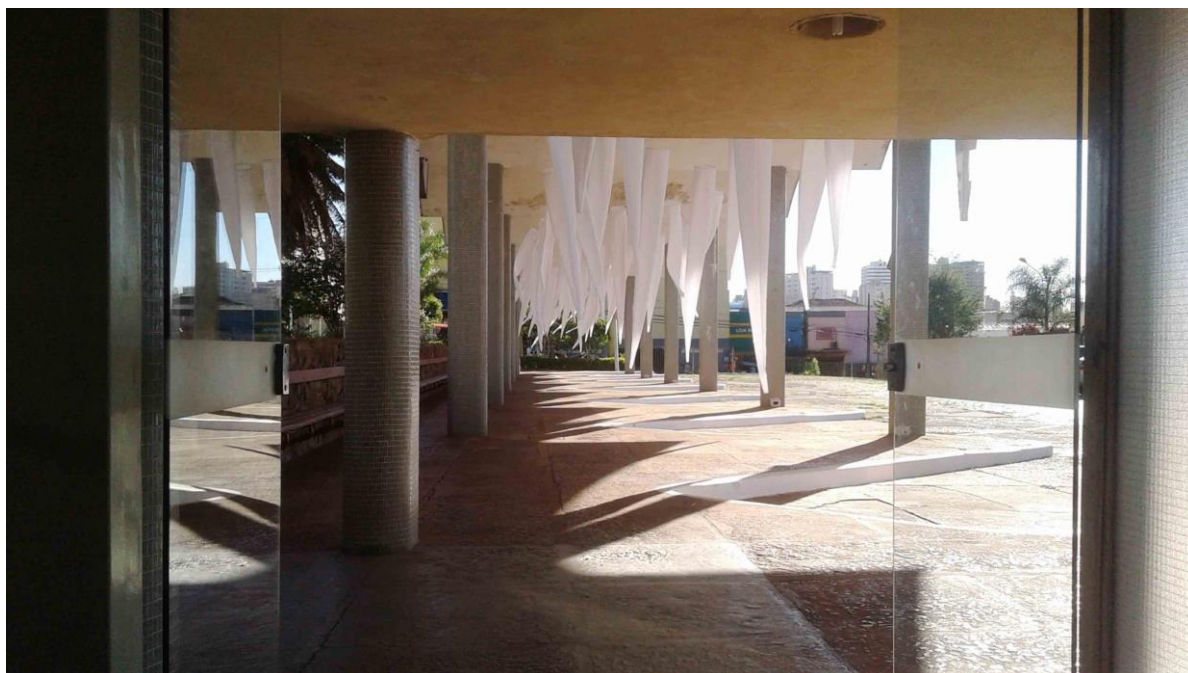
As cinquenta peças de tecido e aro de madeira de "Monumento de vento" (re)apresentam as pétalas da rosa dos ventos, articulando, a partir da mimemotécnica empregada, uma percepção ambiental e sensível da dimensão celeste. Após a montagem, uma sensação de leveza e flutuação tomava conta da construção rígida. Na experiência corporal e visual, tanto a distância do ponto de vista da massa de peças de tecido tremeluzindo com as brisas quanto a experiência tátil de perambular por baixo dos arcos, através dos cones de tecido, aferiam a tateabilidade e visibilidade da atmosfera. Mesmo que indiretamente e por pequenos instantes, era possível contemplar as massas de ar se deslocando ao longo do dia e da noite nos entremeios do trabalho.

A ideia de um grande espaço arquitetônico ativando a percepção aérea e celeste monumentaliza o vento, torna estética a ação das correntes de ar, que agora são poeticamente visíveis. No aspecto mimético, esse trabalho opera uma fricção imaginária, tanto dos símbolos aéreos quanto da amplitude ambiental que o vento assume nos ciclos biológicos, na meteorologia e na própria imagem da paisagem.

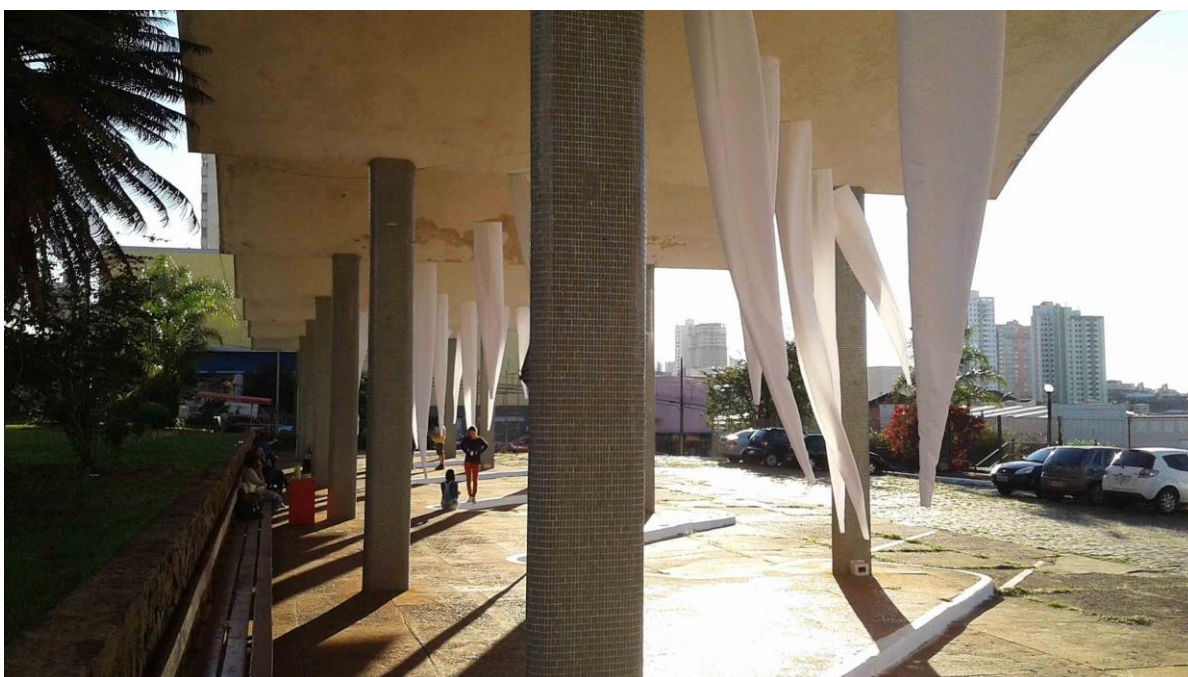
As funções de apropriabilidade e transmissibilidade, das quais a mimemotécnica se serve para essa obra, não só produzem a mediação da consciência simbolizante do ambiente, como também colocam em diálogo as formas da arquitetura com o ambiente. As peças de tecido, para além da referência formal e funcional com a rosa simbólica e natural, também se dispõem nos espaços dos arcos do Museu de Arte de Londrina, emulando a verticalidade das pilastras que sustentam os semicírculos de concreto. E, ainda, nos reapresenta a forma icônica dos redemoinhos, tornados e furacões.

A polimorfia de projeções, a colisão de sentidos, a produção exacerbada de efeitos e de novos vislumbres sobre o ambiente são provocados pelo trabalho, fazendo do símbolo uma forma de produção da relação ambiental entre nós e o mundo. "Monumento de vento" desmonta uma flor simbólica para produzir o desabrochar de uma inventividade imaginária sobre a ambientalidade na qual estamos imersos, agindo e reagindo a todo tempo.

Figura 106 — "Monumento de vento"



(a)



(b)



(c)

Legenda: (a), (b) e (c) — Márcio Diegues, 2016. *Site specific*, 50 arcos de madeira, tecido, linha encerada, cabos de aço, tensores, 700 m². Arcos de concreto armado do Museu de Arte de Londrina. Fonte: O autor.

3.5 Hemisfério Sul

“Hemisfério Sul” é mais um objeto confeccionado para testar nossa capacidade de produzir sentido celeste a partir do semicírculo atmosférico e da coloração azulada. A peça é um prato de porcelana quebrado, no qual a fissura cria o recorte negativo de uma topografia paisagística. A intervenção manual e proposital insere cinco pequenas estrelas escavadas sobre o esmalte azul do prato, que representam a constelação Cruzeiro do Sul, instalando um sentido astronômico para esse objeto fraturado, ressignificando-o.

Figura 107 — “Hemisfério Sul”



(a)



(b)

Legenda: (a) e (b) — Márcio Diegues, 2020. Ponta seca sobre fragmento de porcelana esmaltada. 1,5 x 11 x 22 cm. Fonte: O autor.

Figura 108 — "Cabeça celeste" e "Apontamento celeste"



Márcio Diegues, 2022. Peças em veludo azul feitas nas dimensões do corpo humano.
Fonte: O autor.

Em “Apontamento celeste”, vemos a silhueta do meu braço esquerdo recortado em veludo azul. Transposto para outros materiais e técnicas, me aproprio do gesto antropomórfico claro e direto que é apontar e, reposicionando-o sempre para as direções verticais, produzo um tipo de indicação e elevação do olhar para o dado celeste. Ao convidar a enfocar a visão, uma expectativa se gera, e o aguçamento do

campo celeste passa a produzir uma especulação simbólica sobre aquilo que é mostrado, ativando a imaginação para toda e qualquer forma visual do céu.

O pedaço bidimensional da anatomia humana cria um ponto de foco e atenção visual, remete tanto aos princípios da astronomia como às lembranças de infância — observar o céu, compartilhando as constelações, comentando as formas das nuvens, indicando a direção do vento ou de uma estrela cadente, ou mesmo, um avião, um pássaro, a Lua, o Sol etc.

3.6 Atlas I (ou tentativa de medir o céu)

"Atlas I" é um trabalho instalativo constituído de diversas fitas métricas azuis unidas umas às outras para produzir uma grande circunferência simbólica que é exposta a partir de um ponto de fixação vertical. O ponto fixo permite que a circunferência azulada assuma outras formas no espaço expositivo, produzindo, na relação com a gravidade, o seu ponto de suspensão vertical, enquanto a materialidade do objeto de medição cotidiano metaforiza o dado celeste em finitude.

A presença da fita métrica na obra também reinstala o desejo de medição do céu, de representação de seus limites simbólicos, abstraindo de signo e de linguagem a percepção empírica. De forma opaca, a mimemotécnica produz ali a desnaturação sobre o dado celeste, e não sua transparência, apresentando aos nossos olhos a cor azulada gravada com medidas numéricas — ambos índices de ilusão visual e projeção semântica.

O trabalho instalativo apropria-se do sentido que o nome Atlas assume na mitologia antiga, referendando o titã que também nomeia a primeira vértebra da coluna cervical humana. A importância do ponto de apoio vertical para a materialidade da fita azul em circunferência recria o ponto primeiro de apoio ao crânio humano. A verticalidade ressalta o valor da sustentação do material mole — a fita — junto a uma estrutura rija — a parede ou os elementos arquitetônicos verticais, que sustentam-se em direção ao céu, como as colunas e pilastras. A forma pontiaguda que a fita assume junto ao seu ponto de apoio, não deixa de ser um desenho real e abstrato, imaginário e ilusório, operador de relações de tamanho, de profundidade, de altura e de proporções incorporais que se tornam manejáveis pela

percepção e pelo cálculo, a partir da sobreposição de símbolos sobre símbolos na construção do céu.

Figura 109 — "Atlas I"



Márcio Diegues, 2023. Fitas métricas azuis e cadeira de madeira, dimensões variáveis.
Fonte: O autor.

Em um primeiro exercício de montagem, acrescento a cadeira como mais um apoio para a massa de fitas métricas azuis, reforçando um sentido antropomórfico para a obra, tensionando a suspensão e o repouso, de modo a apresentar um objeto que assenta o corpo humano assentando o corpo celeste simbólico. Em uma segunda montagem, na exposição “De nuvem a nuvem o céu se faz”, em 2023, na Fundação de Artes de Ouro Preto (FAOP), a dimensão do círculo de fitas foi maior e sem a cadeira, de maneira que tal variação enfatizou a materialidade mole da fita métrica no chão da galeria, criando padrões amorfos em relação ao seu ponto vertical de apoio — uma pilastra de madeira localizada no centro da sala expositiva.

Figura 110 — Vista da exposição "De nuvem a nuvem o céu se faz"



(a)



(b)

Legenda: (a) e (b) — Márcio Diegues, 2023. Mostra individual na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), com curadoria de Wagner Nardy. Fonte: O autor.

Figura 111 — "Nova topologia celeste, depois de Cozens"



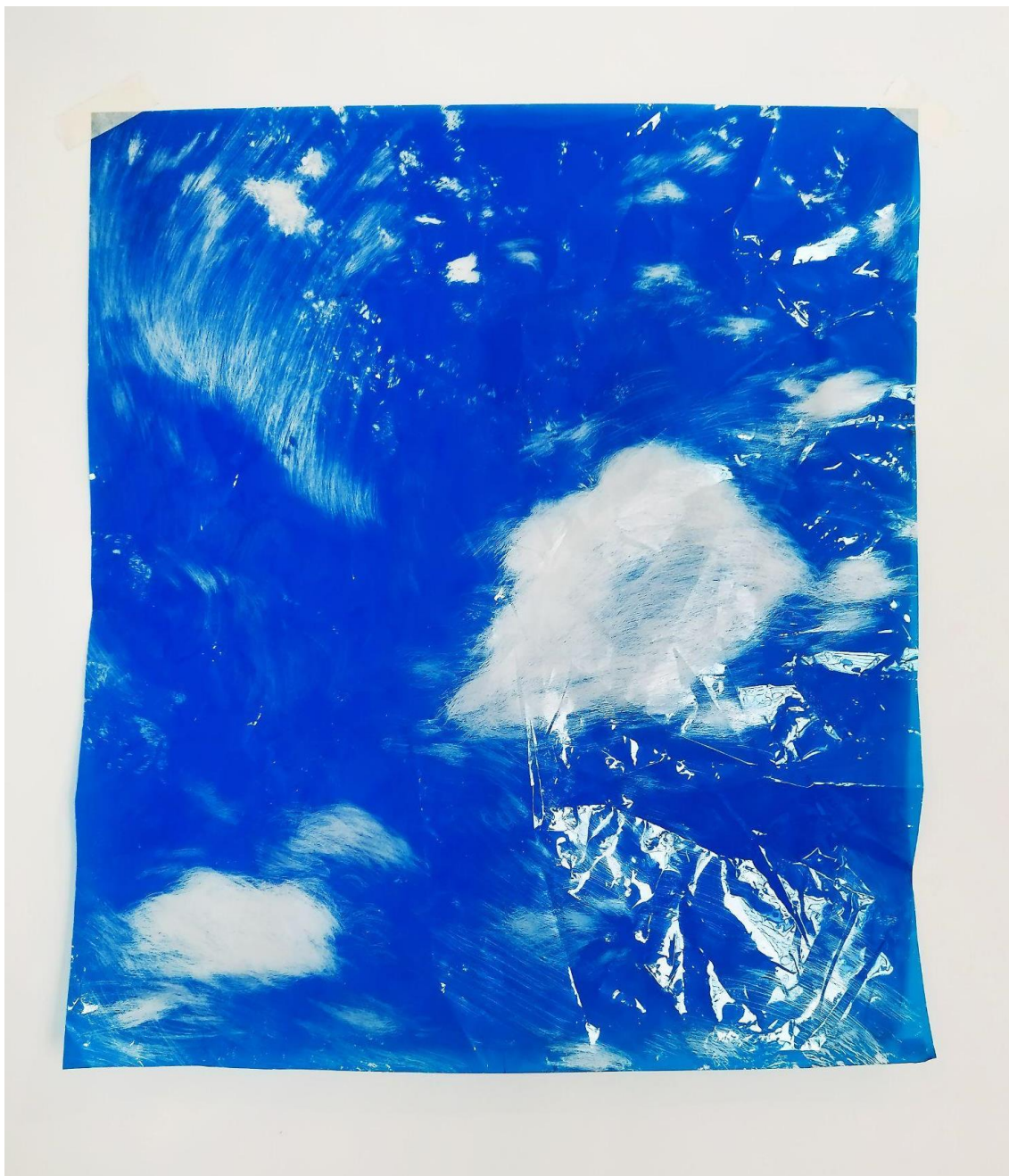
Márcio Diegues, 2023. Monotipia sobre papéis de seda. 1,60 x 3,60. Trabalho na mostra individual na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), com curadoria de Wagner Nardy. Fonte: O autor.

Figura 112 — "A invenção do céu"



Márcio Diegues, 2023. Monotipia sobre papéis milimetrados. 29,7 x 42 cm. Trabalho na mostra individual na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), com curadoria de Wagner Nardy. Fonte: O autor.

Figura 113 — "Fragmento celeste"



Márcio Diegues, 2023. Ponta seca sobre filme automotivo. 53 x 60 cm. Trabalho na mostra individual na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), com curadoria de Wagner Nardy. Fonte: O autor.

3.7 Tentativas de rasgar o céu

No processo de questionamento da produção de representações do céu a partir de minha produção e, depois, a partir de uma dúvida generalizada sobre as

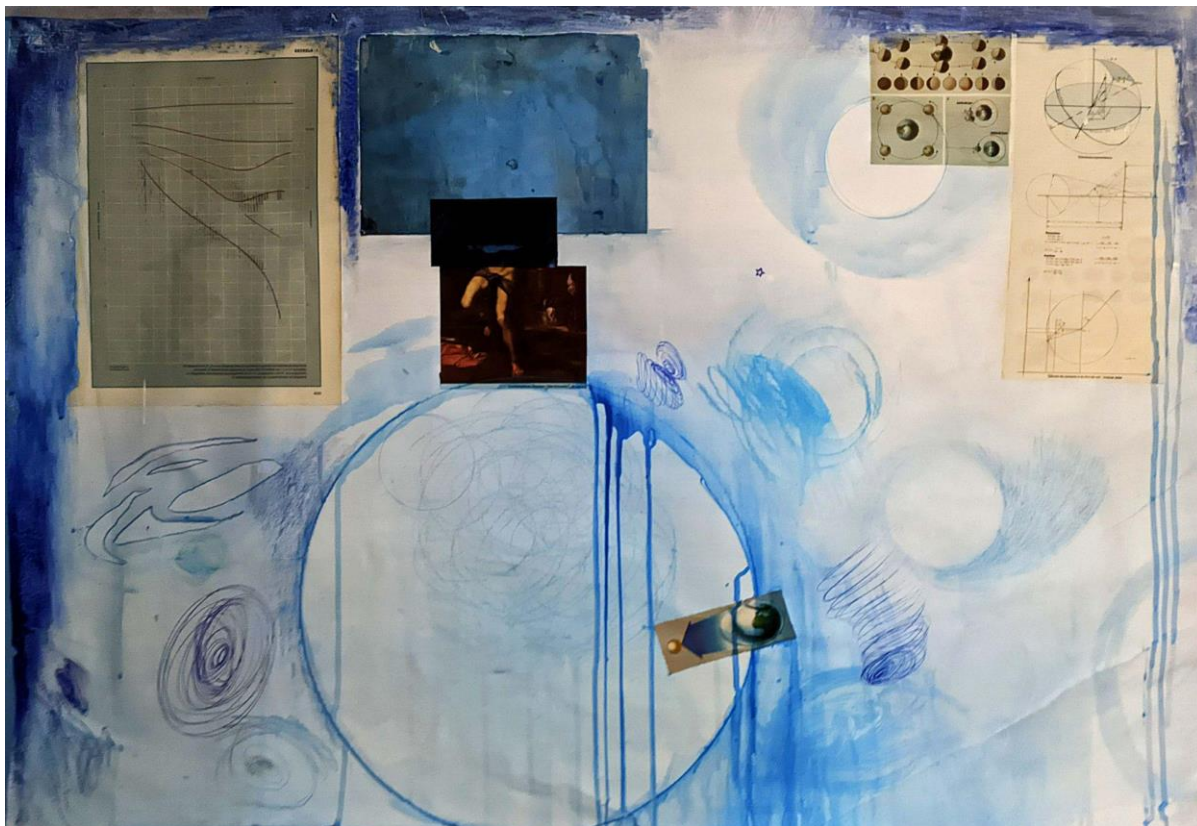
demais representações celestes na cultura, comecei a desenvolver "Tentativas de rasgar o céu". A obra consiste em uma sequência de desenhos com colagens, nas quais materializo a sobreposição de símbolos, signos e significados celestes capturados em todos os meios de circulação de imagens, assim como da produção de epistemes. A ideia de desenhar, não mais só de forma objetiva e gráfica, mas de desenhar novas possibilidades de trajetórias e circulações do sentido celeste, a partir das imagens que são transmitidas e apropriadas em amplas camadas da vida, é o que mais interessa nessa série.

De alguma maneira, os trabalhos gráfico-visuais que se alinham aqui concretizam operações imaginárias que conflagram o dado celeste, expondo sua polimorfia a partir de imagens da arte, figuras técnicas como gráficos, tabelas de números, tipologias de nuvens, diagramas de circulação dos ventos, fotografias de satélites, fragmentos de textos, representações de santos e divindades mitológicas. Todas essas imagens se encontram dispostas em um eterno fundo azul que serve de prancha visual, colocando no plano gráfico os sentidos todos desses fragmentos significantes em ressonânciação.

O título que dá nome a série é, em si, uma constatação e, também, uma denúncia de crise de sentidos para o dado celeste. Rasgar o céu não nos é possível, mas atritar seus significantes, sim. No trabalho do artista, a possibilidade de colocar as representações em um movimento de dúvida abre a especularidade das imagens em reflexividade abismante.

Olhando os desenhos-colagens, percebemos que, junto às imagens apropriadas, uma série de inscrições, traços, gestos descontrolados, pinceladas, riscos, contornos e grafismos, de todos os tipos em materiais azulados, tentam produzir, em seu fundo não reconhecível, a própria vontade de significar. A série de operações, sobreposições, camadas, apagamentos, gestos incompletos, falhos e repetitivos só atestam a fragmentação do sentido celeste no espelho quebrado de nossa imaginação simbólica. Santos, modelos meteorológicos, borrões azuis e brancos: todos esses indícios se oferecem para a captura de nossa imaginação e dos imaginários que a formam. Ao mesmo tempo, a multiplicação de formas e sentidos parece delatar a profunda necessidade de produção de significados, para a criação de uma segurança psicológica e ambiental, possível de nos salvar de nossos maiores temores.

Figura 114 — Série "Tentativas de rasgar o céu" ('O círculo')



Márcio Diegues, 2022. Papel imprimado, látex, aquarela, guache, caneta esferográfica, monotípias, lápis de cor e colagem. 95 x 120 cm. Fonte: O autor.

Figura 115 — Série "Tentativas de rasgar o céu" ('Tipologia')



Márcio Diegues, 2022. Papel imprimado, látex, aquarela, guache, caneta esferográfica, monotipias, lápis de cor e colagem. 95 x 120 cm. Fonte: O autor.

Figura 116 — Série "Tentativas de rasgar o céu" ('Arquivo celeste')



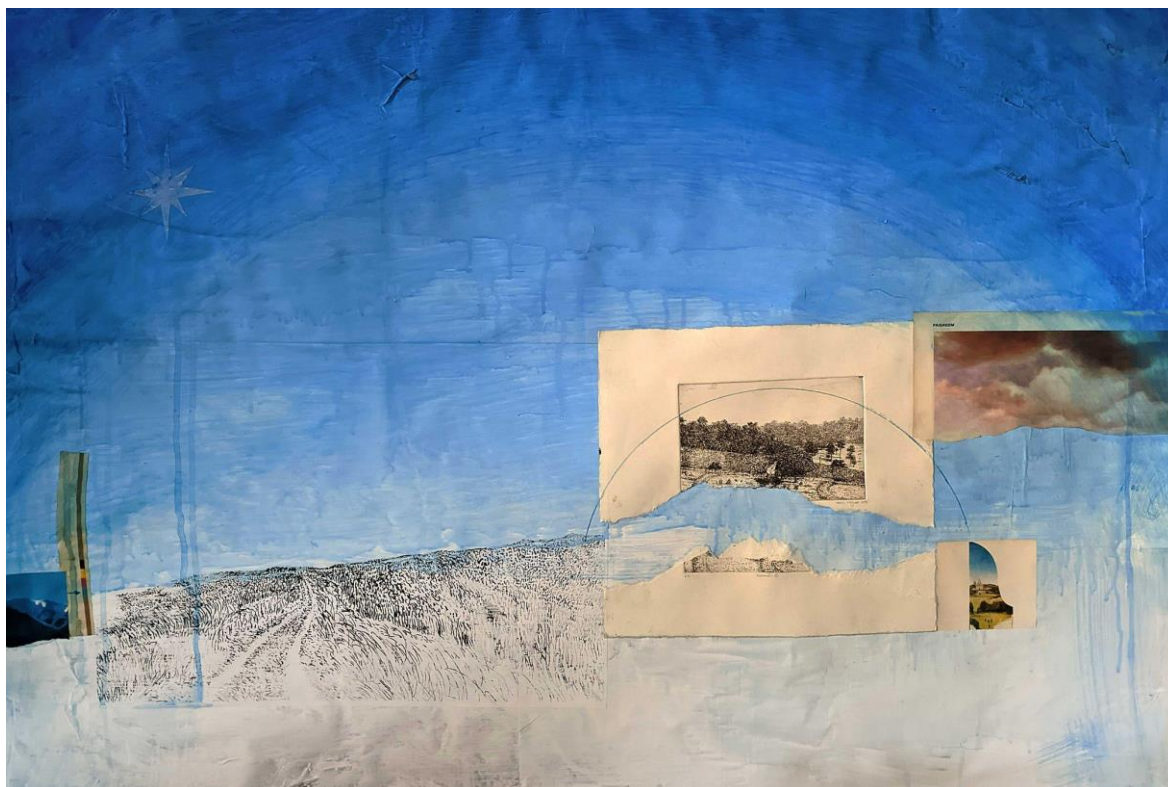
Márcio Diegues, 2022. Papel imprimado, látex, aquarela, guache, caneta esferográfica, monotipias, lápis de cor e colagem. 95 x 120 cm. Fonte: O autor.

Figura 117 — Série "Tentativas de rasgar o céu" ('AR')



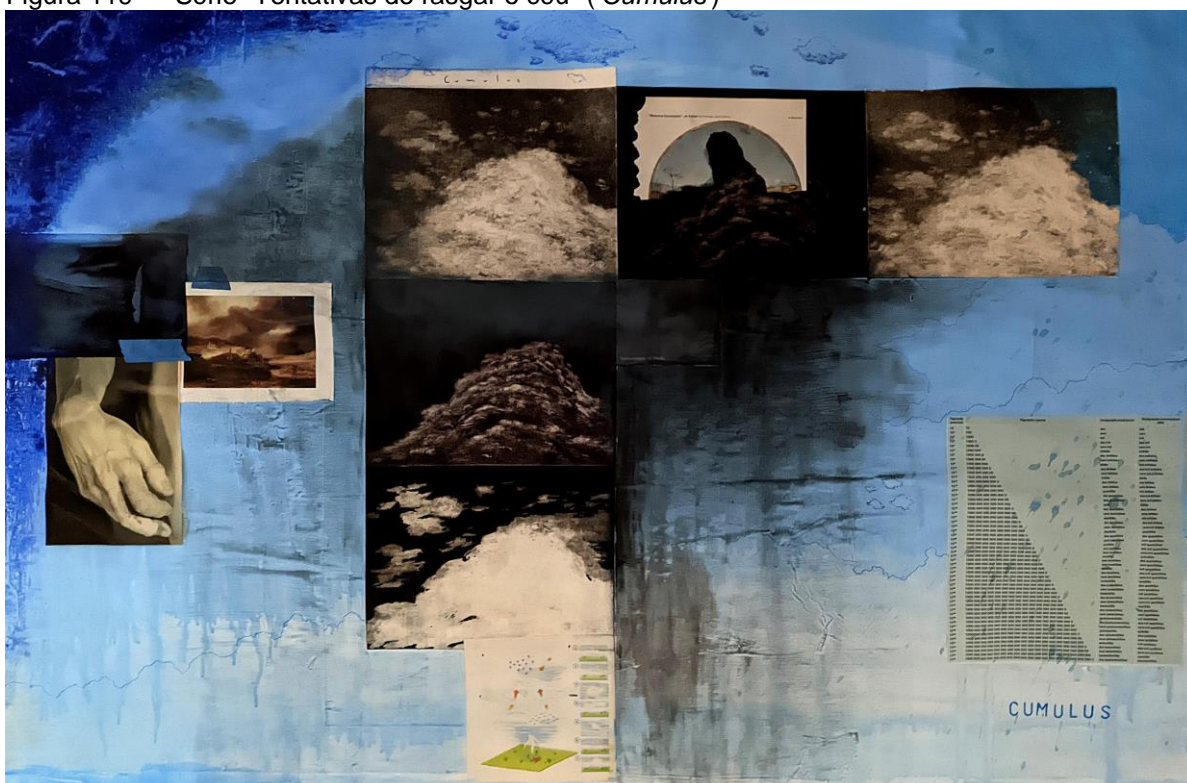
Márcio Diegues, 2022. Papel imprimado, látex, aquarela, guache, giz pastel oleoso, caneta esferográfica, caneta permanente, lápis de cor e colagem. 95 x 120 cm. Fonte: O autor.

Figura 118 — Série "Tentativas de rasgar o céu" ('Arco celeste')



Márcio Diegues, 2022. Papel imprimado, látex, aquarela, guache, caneta esferográfica, lápis de cor e colagem. 60 x 100 cm. Fonte: O autor.

Figura 119 — Série "Tentativas de rasgar o céu" ('Cumulus')



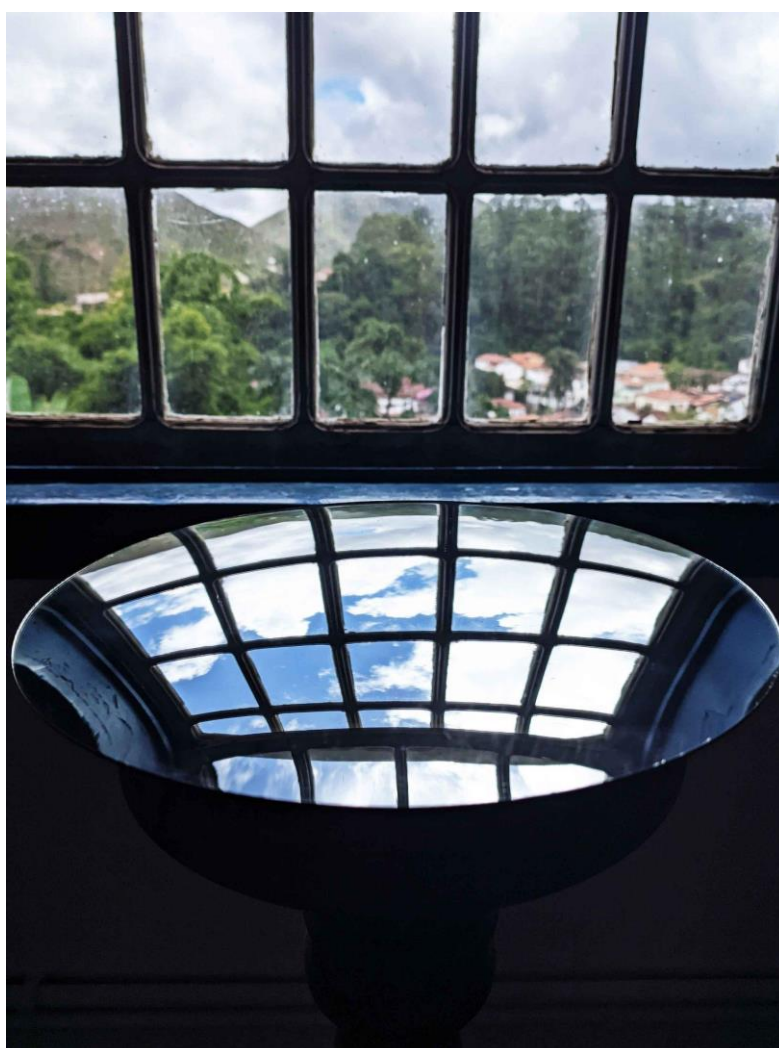
Márcio Diegues, 2022. Papel imprimado, látex, aquarela, guache, caneta esferográfica, lápis de cor e colagem. 60 x 100 cm. Fonte: O autor.

3.8 Olho celeste

Figura 120 — "Olho celeste"



(a)



(b)

Legenda:(a) e (b) — Márcio Diegues, 2023. Espelho convexo, base de madeira torneada. 30 x 40 x 120 cm. Fonte: O autor.

Mostrar o céu para o céu;

Devolver o céu para o céu;

Deixar o olho do céu revelar o céu do olho.

A escultura intitulada “Olho celeste” é um trabalho que surge de uma profunda admiração por obras como “A coluna infinita”, “Musa adormecida” e “The Newborn II” de Constantin Brancusi e, também, da conceitualidade de obras como “A base do mundo” de Piero Manzoni.

Figura 121 — “The Newborn II”



Constantin Brancusi, 1924. Fonte: JULES TERN.

A motivação para criar minha peça veio do encontro com a base torneada de madeira, usada como um candelabro de igreja, que fora deixada na rua. Ela induzia a uma questão vertical, além de remeter às bases de esculturas clássicas e barrocas. A questão celeste já estava sendo trabalhada por mim com os desenhos, colagens, aquarelas e pesquisas de símbolos, signos, imagens gráficas e técnicas que me proporcionavam a manipulação de muitos significantes culturais e discursivos a respeito do céu. No entanto, sentia a vontade de tridimensionalizar —

como também em "Atlas I" —, de alguma maneira, nossa relação com a imagem celeste.

A partir da base, pensei em maneiras de capturar o dado celeste, de modo que o próprio material se atualizasse junto da atmosfera. Tomado do interesse em refletir o céu, cheguei a conclusão de que um espelho voltado para cima e ajustado no topo da peça torneada poderia produzir esse efeito visível da atmosfera. Ao testar alguns espelhos planos para a obra, percebi que um convexo seria o ideal, justamente por capturar uma maior profundidade de campo e por remeter à circunscrição atmosférica a partir de sua forma abaulada.

Figura 122 — "Base do Mundo – Homenagem a Galileu"



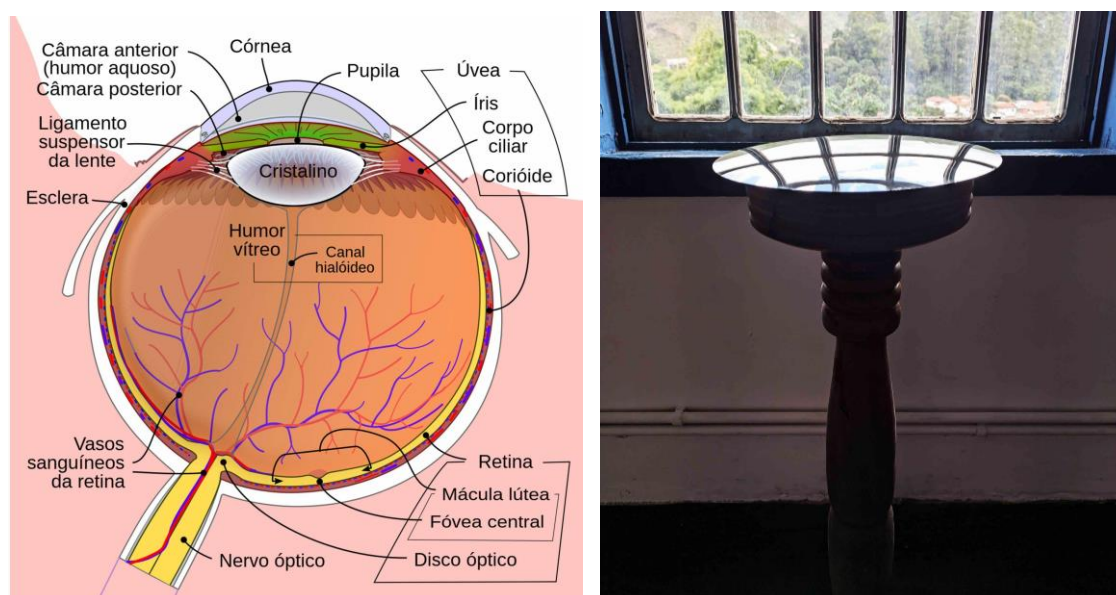
Piero Manzoni, 1961. Ferro e bronze. 82 x 100 x 100 cm. Conservada no HEART – Herring Museum of Contemporary Art (Herring — Dinamarca). Fonte: SANTIAGO DE MOLINA.

Já no teste de tamanhos de espelhos convexos, optei por um que se ajustasse ao diâmetro da base de madeira, pois daria organicidade à peça e a completaria, associando as circunferências. "Olho celeste" tem uma função móvel, podendo ser exposto em espaços abertos ou fechados — nesse caso, tendo como condição

sempre estar próximo a alguma área visível de atmosfera, para se produzir o espelhamento do céu.

A coluna vertical de madeira sustenta o espelho convexo que se remete à córnea do olho humano, produzindo uma horizontalidade reflexiva em curva do céu. O observador do trabalho deve mirar o espelho em suas multiplicidade de ângulos para observar o dado celeste. O espelho tem uma função simbólica, além de óptica, de devolver a imagem do céu para o celeste, produzindo em menor escala, a percepção incorporal e tautológica da atmosfera. Ao nos movermos ao redor do espelho, ora aproximando, ora distanciando, construímos pela especularidade da peça uma consciência plástica sobre a visualidade fenomenológica do céu, esbarrando em sua elasticidade semântica.

Figura 123 — Justaposição de ilustração anatômica do olho humano (I) e "Olho celeste" (II)



(I) — Fonte: WIKIPEDIA. (II) — Espelho convexo, base de madeira torneada, 30 x 40 x 120 cm.
Fonte: O autor.

A referência escultural da peça não deixa de ter em algumas obras de Brancusi, sua inspiração, ao assumir um material reflexivo para a constituição de um elemento tridimensional. Obras como “Musa adormecida”, “Prometeu” e “The Newborn II” usam o reflexo como um elemento de ligação e estranhamento do espaço. Na obra “The Newborn II”, Brancusi coloca intencionalmente uma forma ovalada e espelhada sobre uma base plana e também espelhada, produzindo um jogo de luzes, sombras e reflexos dependente do lugar onde a obra é alocada. O

espelhamento da escultura captura o espaço para suas superfícies, gerando novas nuances sobre a peça escultural e o espaço que a recebe, assim como a presença daquele que a olha.

A admiração por “Base do mundo”, do artista italiano Piero Manzoni, também é uma forte referência conceitual para o “Olho celeste”, inspirando um paradoxo sensível como ponto de tensão e produção de sentido. Na obra de Manzoni, o artista se aproveita da lógica clássica da base da escultura, para, mimetizando seu efeito expográfico, capturar o observador em um gesto poético, ao escrever na própria peça escultórica o seu papel de base, de pedestal, invertendo o sentido das letras e colocando-as de cabeça para baixo. Desse modo, gera na leitura do público a inversão semântica e conceitual necessária para percebermos o mundo como uma escultura viva.

Em “Olho celeste”, o desejo é gerar no observador a consciência de si mesmo observando o dado celeste a partir de uma superfície outra, que vem a se transformar em um olho, um desdobramento da retina, que fora horizontalizada e elevada pelo pedestal, gerando um encontro da imagem do céu com seu reflexo. Por essa tautologia, por esse (des)dobramento do céu para si mesmo, nós nos vemos em um estado de atenção visual com o campo celeste, encontrando na experiência com essa obra, o céu de nossos próprios olhos, ou, ainda, o céu que está em nossa própria imaginação. Poderíamos dizer que o espelho nesse trabalho executa um contrafazer mimético, instalando o céu na horizontalidade mundana do chão, assim desenvolve no processo uma percepção simbólica do dado celeste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como discorri nesta tese, a mimese não se cristalizou nas descrições terminológicas da filosofia à biologia, menos ainda nos processos sociais e antropológicos de aquisição de conhecimento e construção do mundo culturalmente. Desse modo, propor uma reflexão fechada e absoluta sobre tal conceito parece-me equivocado. É no fazer artístico que observamos sua multiplicidade comunicativa e o potencial de sua apropriabilidade e transmissibilidade do sensível, evidentes nas produções artísticas que apresento e analiso durante a reflexão aqui proposta e, inferidos, também, em minha prática visual.

A importância da imaginação na expansão da mimese artística é, sem dúvidas, o elemento catalisador de transformações na reflexão desse conceito, assim como de sua prática a partir de estratégias visuais e conceituais no trabalho do artista e, também, na sua efetivação teórica. Tanto as questões da mimese como da imaginação no campo prático e teórico das artes encontram limitações e rebaixamentos que fazem tais conceitos chegarem a nós carregados de visões passadistas e limitações operacionais ou valorativas, restringindo sua discussão e renovação junto às produções visuais — as quais não pararam de aparecer e esgarçar tais delimitações epistêmicas.

No primeiro capítulo desta pesquisa, meu intuito foi pensar, expor e inspirar a desobediência mimética na qual, de Platão aos modelos biológicos, notamos os transbordamentos que o conceito agencia para além de suas descrições e limitações. No subcapítulo sobre a obra de arte como armadilha, refleti sobre os aspectos de captura que são produzidos no trabalho artístico quando a mimese evidencia suas operações simbólicas e imaginárias, nos capturando em nós mesmos e transformando o público em um espectador imaginariamente emancipado.

Nas práticas com o desenho e a gravura, nas ações de coleta, nas obras instalativas e nas modalidades de trabalhos *site specific* que realizo, a lógica dualista de cópia e modelo é estilhaçada, propondo uma reflexologia especulativa na produção de obras visuais que se constituem de filiações rizomáticas com o espaço, com as materialidades da paisagem e na relação corporal e imaginativa que podemos estabelecer com a realidade circundante. Tanto em meu trabalho artístico

como nas pesquisas de outros artistas que aqui referencio, a alegoria discursiva do espelho enquanto exemplo mimético por excelência é desconstruída a partir da vida acelerada e fraturada pelas relações de consumo, circulação de informações e das tentativas de cristalização que tanto a mimese como a imaginação jamais cederam.

A imbricação da mimese com a imaginação é materializada nos trabalhos de arte que, em seu avesso, revelam uma imaginação mimética em ação desviante na cultura humana, fazendo com que a obra de arte seja compreendida como uma armadilha que captura e coloca as imaginações em contato pela mimemotécnica do trabalho do artista. Nesse sentido, a prática artística rearticula a mimese a serviço da imaginação, rompendo o arco platônico-aristotélico de sua acepção, produzindo a multiplicidade rizomática que toma forma simbolicamente e materialmente nas estratégias e produções artísticas do contemporâneo.

No capítulo dois, a importância da imaginação para a mimese artística foi articulada a partir da perspectiva simbólica de Gilbert Durand e da potência coletivizadora que a cultura propicia, na ótica de Michel Maffesoli. Desenvolvi, ainda, a questão da camuflagem enquanto um desdobramento estratégico da mimese nos trabalhos artísticos e apresentei as reflexões do ensaísta Roger Caillois a respeito da psicastenia lendária — um processo de camuflagem tão radical no mundo biológico que chega a ser considerado uma crise de identidade entre ser e local. Algo similar acontece nas questões da arte *site specific* e aparece sintomatizado nos escritos de Miwon Kwon sobre as transformações dessa prática artística ao longo das décadas finais do século XX e início do século XXI. Na sequência, apresentei dois trabalhos autorais que se valem da prospecção profunda com os espaços que vivencio para a elaboração de obras que envolvem operações de tal camuflagem crítica.

Da minha produção visual, os trabalhos apresentados buscaram reunir a polimorfia semântica que diversas estratégias de mimese e camuflagem problematizam ao se tornarem os fios condutores das obras em meus processos e procedimentos de produção. O conjunto de obras expressa a pluralidade de relações que a imagem opera entre a imaginação e a realidade, redesenhando as ações miméticas pela força imaginativa e desejante que as anima. Observamos nos relatos de elaboração e produção desses trabalhos visuais que as imagens e informações de diversos campos do saber são fundidas pela mimemotécnica do fazer artístico, expandindo e intensificando a captura imaginária, assim como o estilhaçamento

reflexivo que a obra de arte provoca ao nos arremessar para além de nós mesmos e das comunidades de representações com as quais nos identificamos.

Neste sentido, a imaginação mimética está em constante reformulação de si, justamente pela função simbólica e adaptativa que promove e por sua função cultural hedonista de promover a manutenção do *pathos* em seu papel catártico e afetivo, ampliando o sensível e seu espaço medial pela *aisthesis* — o que produz disruptivamente vetores de experimentação coletivos, partilhando comunitariamente realidades sensíveis e modos outros de existência.

No terceiro capítulo pontuei a manutenção das representações e de seus sentidos atualizados no trabalho artístico, com as reflexões desenvolvidas a respeito da invenção do céu, ideia que se desenvolve a partir de meu trabalho visual na forma de um questionamento sobre as imagens produzidas desse elemento da paisagem em diversas culturas. Dessa maneira, foi possível questionar as motivações para a ampla representação do dado celeste, traçando relações com um possível trauma ambiental e a respectiva necessidade de criação de marcas psicológicas para a elaboração de uma segurança simbólica ambiental que, das divindades à ciência meteorológica, as imagens configuram como tentativas de representar para dominar o dado celeste e as demais apreensões da realidade.

Ficou posto que a plasticidade das ações miméticas no campo de trabalho dos artistas evidencia a imaginação enquanto um centro de força desejante, essencial para a *methexis* da mimese estabelecer participações comunicantes entre os termos que conecta, ao colocá-los em relação, sejam eles quais forem. Com isso, se torna necessário dar continuidade às pesquisas sobre a imaginação na produção de imagens e as atualizações que suas operações miméticas têm sofrido, sob a influência de avanços técnicos e tecnológicos jamais vistos. A mimese nunca foi um fim em si mesma, vemos surgir em suas ampliações, em suas fraturas e deformações adaptativas, uma sensibilidade e intelectualidade constitutiva de nós e de nossas relações com o mundo.

É preciso imaginar e desejar para poder mimetizar: tal é a percepção que se torna concreta em minha vivência como artista. O desinteresse e o silêncio sobre as relações entre a imaginação e a mimese no campo artístico não fizeram com que suas operações se diluíssem no tempo e no espaço, mas revelaram uma indiferença infértil. Se os modos de viver e existir se transformam, não há dúvidas que isso afeta o *modus operandi* e o *modus imaginandi* de elaboração de imagens, o que recoloca

a importância da reflexão participativa e formadora da imaginação mimética em ação desviante nas obras de arte. Por fim, cabe aos artistas e profissionais da imagem darem continuidade a essas questões que constantemente se multiplicam e se rasuram, pois abandonar a curiosidade sobre a mimese e a imaginação, empobrece a potência crítica e emancipadora da arte.

REFERÊNCIAS

- ANDERSEN, Hans Christian. *A pequena sereia*. Blog da Editora Wish. Disponível em: <https://www.editorawish.com.br/blogs/contos-de-fadas-originais-completos-e-gratuitos/a-pequena-sereia-hans-christian-andersen-1837>. Acesso em: 25 mar. 2023.
- ARISTÓTELES. *Poética*. E-BOOK. Edição sem data. [ca. 335 A.E.C.-323 A.E.C.]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2023.
- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 178 p. (Babel)
- BOIS, Yve-Alain. A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista. In: COLÓQUIO CBHA, 26., 2006. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/02_XXVICBHA_Yes_alain.pdf. Acesso em: 18 abr. 2023.
- BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. Tradução de Marisa Flório César. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano 7, n. 7, p. 179-197, 2000.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. il.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. 256 p.
- CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Martins Editora, 1971.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore brasileiro*. 8. ed. São Paulo: Global, 2000.
- CASTRO, Manuel Antônio de. Eídos, 1. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de poética e pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br/index.php/E%C3%AEdos>. Acesso em: 18 abr. 2023.
- CHAUÍ, Marilena. Janelas da alma, espelhos do mundo. In: NOVAES, Aduino (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-61.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010. 98 p.
- COZENS, Alexander. *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*. Londres: J. Dixwell, 1785.

CZAJKOWSKI, Jorge. Arquitetura e mimesis. *Caderno Cinza* (Cadernos RioArte), n.1, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995. 94 p. (Coleção TRANS)

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4, 176 p.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz & Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? *In: DELEUZE, Gilles. Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <https://www.escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>. Acesso em: 2 abr. 2023.

DESCARTES, René. A dióptrica. *Scientiæ studia*, São Paulo, v. 8, n. 3, p. 451-486, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ss/a/6TRKK3TPYNRP773jtx38Qtg/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 24 mar. 2023.

DICIO — Dicionário Online de Português. Curto-circuito. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/curto-circuito/>. Acesso em: 18 abr. 2023.

DICIONÁRIO OXFORD LANGUAGES. Reflexologia. Online. Disponível em: https://www.google.com/search?q=reflexologia+significado&rlz=1C1KYPB_enBR826BR826&oq=reflexologia+significado&aqs=chrome.0.0l2j0i22i30j0i22i30i395l2j0i10i22i30i395j0i22i30i395l2.3858j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso em: 18 abr. 2023.

DURANT, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MIRADOR — *Enciclopédia Britânica do Brasil*. O mimetismo. v. 14, 1979. p. 7672-7674.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FADIMAN, J.; FRAGER, R. Sigmund Freud e a psicanálise. *In: FADIMAN, J.; FRAGER, R. Teorias da personalidade*. São Paulo: HARBRA, 1986. 2-24 p.

FLUSSER, Vilém. Arte viva. *In: FLUSSER, Vilém. Ficções Filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 224 p.

FRAGA, Liane. Há 70 anos, FAB afundava submarino nazista na costa do RJ. *Defesanet*. Ago. 2013. Disponível em: <https://www.defesanet.com.br/aviacao/noticia/11681/historia-ha-70-anos-fab-afundava-submarino-nazista-na-costa-do-rj/>. Acesso em: 18 abr. 2023.

FRANCO, Alfredo. *Orquídeas silvestres do sul de Portugal*. Antônio Graça e Alfredo Franco (ed.). [S.l.], jan. de 2019. Disponível em: <https://xmbf.files.wordpress.com/2019/02/orquc3addeas-silvestres-do-sul-de->

portugal-e28093-1-fev-2019-alfredo-franco-cc3b3pia-adaptada.pdf. Acesso em: 24 mar. 2023.

FREUD, Sigmund. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889)*. v. 1. Rio de Janeiro: Imago Editora, sem ano. Disponível em: <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-01-1886-1889.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2023.

FULGENCIO, Leopoldo. A noção de trauma em Freud e Winnicott. *Natureza Humana*, v. 6, n. 2, p. 255-270, 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v6n2/v6n2a03.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2023.

GARCIA, Claudia Amorim. O conceito de ilusão em psicanálise: estado ideal ou espaço potencial? *Estudos de Psicologia*, v. 12, n. 2, p. 169-175, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/ssh4BsJcGsmQVqdqLnTSKXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 abr. 2023

GEBAUER, G; WULF, C. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. São Paulo, Antroposófica, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Ensaio científico: uma metodologia para o estudo da natureza*. São Paulo: Barany Editora: Ad Verbum Editorial, 2012.

HOWARD, Luke. *Essay on the modifications of clouds*. 3.d. Londres: John Churchill & Sons, 1803. Disponível em: <https://ia804708.us.archive.org/8/items/essayonmodifica00howagoog/essayonmodifica00howagoog.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2023.

KAFKA, Franz. *O silêncio das Sereias*. Tradução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2017. (*Caderno de leituras*, n.70). Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/06/cad-70-kafka-1.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2023.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity (1997). *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 17, p. 166-187, 2008.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Virginia de Araujo Figueiredo, João Camillo Pena (org.). São Paulo: Paz e terra, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. 260 p.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019. 192 p.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2014.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis e methexis. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/Estética)

NEIL, Jonathan T.D. Factum I Factum II. *Modern Painters*. Dec. 2005. p. 76-77. Disponível em: <https://jonathantdneil.com/pdfs/MP/Factum1Factum2.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2023.

OWENS, C. O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2. sem., 2004.

PENONE, Giuseppe. Entrevista com Giuseppe Penone. *ARS, São Paulo*, v. 15, n. 29, p. 28-43, 2017. Entrevista concedida a Marina Câmara e a João Guilherme Dayrell em 12 de maio de 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123858/127928>. Acesso em: 24 mar. 2023.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: Editora da PUC-SP; Editora Senac São Paulo, 2010.

PLATÃO. *A República*. [S.l.: s.n., 19--]. Disponível em: http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf. Acesso em: 26 mar. 2023.

RIVITTI, Thaís. Uma obra para museu. *ARS, São Paulo*, v. 7, n. 13, p. 150-159, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3067>. Acesso em: 25 mar. 2023.

STERYL, Hito. Em defesa da imagem pobre. Tradução de Maya Inbar e Thais Medeiros. *Rébus*, n. 8, 2017. Não paginado. Disponível em: https://issuu.com/thaismedeiros2/docs/rebus_signals_low-single. Acesso em: 25 mar. 2023.

WEATHERFORD, Jack. *Native roots: how the indians enriched America*. New York: Crown Publishers, 1991.

WULF, Christoph. Aprendizagem cultural e mimese: jogos, rituais e gestos. *Revista Brasileira de Educação*, v. 21, n. 66, jul./set. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/knCRQkyjGPLdzwbdm9xvcPr/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 25 mar. 2023.