

## A POÉTICA DA PAISAGEM E O CORPO MIMETIZADO: UMA ESTRATÉGIA DE REINTEGRAÇÃO À NATUREZA

Maryella Gonçalves Sobrinho.<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho faz parte de uma pesquisa de doutorado em desenvolvimento, que objetiva analisar processos artísticos que se propõem a pensar a paisagem na arte contemporânea. Apresentamos uma análise da série de fotografias que fazem parte do projeto *A dívida da verdade*, que se configuram como registros de ações performáticas desenvolvidas no deserto do Atacama (Chile), realizadas pelo artista joinvilense Sérgio Adriano. A partir da análise das imagens, buscamos problematizar algumas questões caras à arte da paisagem, como: espaço, natureza, imagem, corpo e mimese. Considerando que a construção de paisagens resulta da relação do homem com o espaço que habita, buscamos abordar a maneira com a qual Sérgio Adriano desenvolve sua poética para que possamos refletir sobre o atual estatuto da paisagem. Para isso, apresentamos alguns apontamentos acerca da história da arte da paisagem, seus modos de representação e da questão da mimese e mimetismo na Antiguidade, em Walter Benjamin e Roger Caillois. Ao final, buscamos verificar a consonância do discurso artístico de Sérgio com as suas práticas.

**Palavras-chave:** paisagem; corpo; fotografia; mimesis

### ***THE LANDSCAPE'S POETICS AND THE MIMETIZED BODY: A STRATEGY OF REINTEGRATION INTO NATURE***

**Abstract:** *The present work is part of a doctoral research in development, which aims to analyze artistic processes that propose to think the landscape in contemporary art. We present an analysis of the series of photographs that are part of the project A Dívida da Verdade, which are configured as records of performance actions developed in the Atacama Desert (Chile), performed by the artist from Joinville, Sérgio Adriano. From the analysis of the images, we try to problematize some issues that are dear to landscape art, such as: space, nature, image, body and mimesis. Considering =that the construction of landscapes results from the relation of man to*

---

<sup>1</sup>Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília. Doutoranda em Teoria e História da Arte na Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV - UDESC), com orientação da Profª Drª Rosângela Miranda Cherem. Atualmente, realiza uma pesquisa de campo na Universidad Autónoma de Madrid (UAM, Espanha), com bolsa Capes na modalidade Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE). Foi professora substituta na Universidade de Estadual do Paraná e Universidade de Brasília, atuando em disciplinas de Teoria e História da Arte. [maryellags@gmail.com](mailto:maryellags@gmail.com)

*the space he inhabits, we seek to approach the way in which Sérgio Adriano develops his poetics, to reflect on the current status of the landscape. For this, we present some notes about the history of landscape art, its modes of representation and the question of mimesis and mimicry in antiquity, in Walter Benjamin and Roger Caillois. In the end, we sought to verify the consonance of Sergio's artistic discourse with his practices.*

**Keywords:** *landscape; body; photography; mimesis.*

## **Introdução**

A História da Arte pode ser compreendida como uma disciplina que reúne fragmentos da memória, registros documentais e análise de obras a partir de um método que se propõe a ser científico, independente do tipo de abordagem teórica. Para aquele pesquisador que se arrisca a analisar criticamente determinada produção contemporânea acrescenta-se outra difícil tarefa: a de resolver o discurso dos artistas em relação a um contexto maior. No campo da produção artística, o procedimento investigativo não é muito diferente: artistas recuperam imagens e questões, produzem e alteram registros, reconfigurando as especificidades de suas linguagens e escrevendo sua poética pessoal.

O encontro das falas do historiador-crítico de arte e do artista ocorre na imagem. Para o primeiro, a imagem pode ser considerada o mote gerador da pesquisa, pois parte-se dela para construir uma reflexão. Ela é um enigma proposto pelo artista: é preciso olhar para suas particularidades, identificar suas pistas e relacioná-las com outras referências para que o mistério seja desvendado. Enquanto o estudo crítico da imagem tem importância considerável para a história devendo ser significada pela linguagem, para o artista ela é o objeto e um fim em si mesmo, a própria linguagem. (LICHTENSTEIN, 2004, p. 9). É na imagem que as questões a serem resolvidas pelo artista contemporâneo se manifestam. Vejamos então, como as imagens produzidas pelo artista Sérgio Adriano problematizam a relação paisagem, corpo e representação por meio da fotografia.

## **Paisagem, inserção do corpo e reintegração com a natureza**

Na fotografia em preto e branco observamos uma paisagem desértica, cujo limite extrapola as dimensões impostas pela obra: o enquadramento panorâmico nos apresenta a textura do solo em contraste com a textura atmosférica do céu, mas não sabemos onde começa e nem onde termina este cenário. (Fig.1) Próximo à linha do horizonte, uma forma arredondada destaca-se na imensidão desértica. Uma pedra, um animal ou outra coisa qualquer. Se observarmos a imagem atentamente, constatamos que aquele elemento estranho é um corpo humano, trata-se do próprio artista. Recolhido e imóvel, ele coloca-se diante das mesmas condições físicas daquela paisagem. No deserto, as coisas passam como se fossem assoladas pelas secas; o vento e a insolação são mais intensos e violentos do que em outras regiões.



**Figura 1:** Sérgio Adriano (1975, -). *Entre o conhecimento e Verdade* (2014). Fotografia digital impressa em tecido, 200 x 300 cm. Acervo do Artista

A paisagem dos desertos tropicais (neste caso, o Atacama) é quente e, embora o calor seja favorável à vida, a ausência de provisões hídricas podem trazer a riscos à vida. (ROUGERIE, 1971, p. 97) Percebemos então, que este cenário nos engana: a paisagem que se mostra calma é na verdade hostil. Observemos agora outro ponto de vista do mesmo deserto visitado pelo artista. Se na primeira fotografia visualizamos um horizonte limpo e retilíneo, agora vemos uma sucessão de montanhas. Duras, ásperas e de uma rugosidade que sugere grande desconforto. Tal desconforto é intensificado quando nos damos conta de que a pedra sobre pedra é, novamente, o corpo do artista. (Fig.2)



**Figura 2:** Sérgio Adriano (1975, -). *Não sou apenas o que sou* (2014). Fotografia digital impressa em tecido, 20 x 30 cm, 1/3. Acervo do Artista

Mais uma vez encolhido, ele se equilibra no topo de um monte pedregoso, transmitindo-nos uma sensação dúbia: enquanto pode cair e rolar a qualquer momento, este corpo-pedra demonstra uma estabilidade invejável. Ainda em *Não sou apenas o que sou*, o corpo permanece sobre este monte de rocha já descrito, mas agora repousa com uma tranquilidade absoluta. (Fig.

3) O artista parece tomar sol, descansar sem se incomodar com a escassez hídrica ou com a insolação.



**Figura 3:** Sérgio Adriano (1975, -). *Não sou apenas o que sou* (2014). Fotografia digital impressa em tecido, 20 x 30 cm, 2/3. Acervo do Artista

Ao observarmos outra imagem, constatamos que uma das questões pertinentes para o universo artístico de Sérgio é a inserção do próprio corpo na paisagem. (Fig.4) Mas não se trata de apenas estar localizado em um cenário específico. Trata-se especialmente de se misturar naquele ambiente, ao ponto de não percebermos onde começa e onde acaba o corpo humano. O artista está totalmente integrado ao cenário, e após observar todo o conjunto de fotografias, perdemos o receio da queda iminente, pois se ele cair, ele volta à sua origem. Conforme as leis da natureza, o corpo vira pedra e a pedra vira pó.



**Figura 4 :** Sérgio Adriano (1975, -). *Não sou apenas o que sou* (2014). Fotografia digital impressa em tecido, 20 x 30 cm, 3/3. Acervo do Artista

A relação ‘corpo e espaço’ que observamos nas fotografias de Sérgio inscreve-se numa longa história da paisagem na arte ocidental. Dentro dessa narrativa, temos com fator essencial a

pretensão do homem pela reintegração à natureza. Para isso, diversas estratégias foram desenvolvidas, como a busca por conhecimento de novos lugares e deslocamento do corpo (possível graças à realização de viagens), registros da experiência vivida (relatos escritos e práticas artísticas) e uma reflexão da relação do homem com o espaço que o cerca e que ocupa. Tratam-se de práticas de vivência da paisagem que vêm sendo realizadas há tempos, e que ainda são presentes na produção artística contemporânea.

### **Apontamentos na história da paisagem: viagem, olhar, registro, corpo e território**

Tradicionalmente, o nascimento da consciência paisagística data em 1336 com o conhecido relato do poeta humanista Francesco Petrarca.<sup>2</sup> Ao alcançar o topo do Monte Ventoux, subindo-o por curiosidade, o humanista teria experimentado o prazer do olhar. Este feito lhe permitiu produzir uma descrição da vista a partir de uma interpretação sensível do lugar, da “interiorização pessoal que podemos fazer desses panoramas que se oferecem à vista. Porque a paisagem é o resultado de uma projeção emocional sobre o meio, do juízo estético desinteressado dos valores que nos produzem agrado ou repulsa.” (MADERUELO, 2013, p. 87, tradução nossa)<sup>3</sup> O humanista esteve inserido num contexto que permitiu o consolidar da noção de paisagem. As jornadas realizadas por Petrarca e seus contemporâneos eram consideradas um deslocamento ordenado e controlado, com o objetivo de adquirir sabedoria e conhecimento, sendo importantes para a distinção de territórios, cujas diferenças foram registradas em diários. A descoberta de territórios exóticos por meio do deslocamento do corpo privilegiou o contato com a natureza através do alcance do olhar. Tais viagens promoveram uma consciência do espaço visualizado, percorrido e habitado, criando condições para um interesse crescente de relação e integração com paisagem.

É importante assinalar que esta aproximação (ou o desejo) da natureza pelo homem implica no fato que, num dado momento, dela ele foi separado. Implica também em reconhecer que a existência de uma natureza não a torna paisagem; ela não é algo natural ao homem, mas uma construção cultural. Augustin Berque bem reconhece isso. Quando o filósofo orientalista e geógrafo se dirigiu ao Japão para desenvolver uma tese acerca da colonização da ilha de Hokkaido, questionou-se sobre algumas noções relativas à paisagem. Para ele, a crença de que todo homem aprecia a paisagem e que a natureza é bela em si é um hábito construído.

Com o olhar voltado ao mundo oriental, o autor considera a China a primeira civilização paisagística da história, quando a partir do século III, os descontentes com a situação política chinesa permitiram-se retirar à natureza e passaram a considerar sua beleza.<sup>4</sup> Séculos antes de Petrarca, os poetas Tao Yuanming (365-427) e Xie Lingyun (385 - 433), interpretaram a

---

<sup>2</sup> Petrarca escreveu duas cartas relacionadas à viagem que realizou. Uma, destinada a seu amigo Dionigi da Borgo San Sepolcro, de 1336. Anos depois, em 1365, outra carta é destinada ao cardeal Giovanni Colonna. Em ambas, narra sua excursão com a finalidade de descrever as paisagens e dar conta de seu deslocamento, pormenorizando as etapas da jornada, com atenção especial para a contemplação do vê no regresso. (HERNÁNDEZ, 2015, p.62)

<sup>3</sup> “*interiorización personal que podemos hacer de esos panoramas que se ofrecen a la vista. Porque el paisaje es el resultado de la proyección emocional sobre el medio, del juicio estético desinteresado de los valores que nos producen agrado o rechazo*”. (MADERUELO, 2013, p.87)

<sup>4</sup> A situação política menciona por Berque se refere à divisão da China em norte e sul, onde cresceu a influência do taoísmo, doutrina de caráter contemplativo que enfatiza a integração homem e natureza; e do budismo, que prega a renúncia às vaidades do mundo. Ademais, já existia uma palavra para designar paisagem, shanshui, condição que Berque considera necessária para classificar uma cultura como paisagística. (BERQUE, 1997, p. 14)

paisagem de um ponto de vista ético, estético e emocional. Já Zong Bing (375 - 443) escreveu o primeiro texto de uma teoria da pintura de paisagem. Assim, a China tornou-se a primeira civilização sensível à paisagem<sup>5</sup>; enquanto na Europa, o fato ocorre pelo menos mil anos depois, por meio da literatura (com Petrarca, no caso) e na pintura (ainda de maneira tímida). Essa disparidade cronológica pode ser explicada pela maneira com a qual o homem oriental e ocidental lidaram com a natureza. Enquanto a primeira permanece estabelecendo constante conexão com o ambiente, a segunda passa a manter uma relação de precaução e pavor, com os avanços do cristianismo durante o medievo. Mesmo criado por Deus, o mundo natural era perigoso à moral, pois sendo uma fonte de prazer, levaria o homem a cometer atos pecaminosos.<sup>6</sup>

A visão de mundo renascentista, afetada pela revolução científica e por uma relação com a religião distinta da medieval, estabelece outro vínculo com a natureza. Além de interferir no relacionamento do homem com o ambiente que habita, a nova mentalidade afeta também a produção artística que irá se desenvolver a partir do século XV. Tendo rompido com o maniqueísmo, com a unidade cristã medieval e produzido outros pensamentos sobre a realidade, o homem moderno abandona a ideia de mundo ameaçador e passa a se interessar por ele. Estar próximo da natureza permitiu a assimilação de experiências e saberes advindos do exame da realidade. Para esse exame, a descrição feita por um olhar acurado e categorização das coisas do mundo tornou-se prática recorrente. E para categorizar, é necessária a divisão dos seres vivos e de seus habitats.

O fato é que tanto o sentido de natureza como o de paisagem (e sua representação por meio da linguagem) são elaborações culturais: “(...) pensar assim não é se não projetar no outro nossos próprios modos de ver. (...) É preciso “sair da selvageria” adquirir certas maneiras de dizer, de ver, de sentir, e só então se poderá gozar a paisagem, apreciar a natureza como convém.” (BERQUE, 1994, p.15) Tanto que para Berque, são necessários quatro critérios adotados por um povo ou civilização para que esta seja dotada de cultura paisagística devendo atender a pelo menos dois deles: uso de uma ou mais palavras para dizer “paisagem”, uma literatura (oral ou escrita) descrevendo lugares ou cantando sua beleza, representações pictóricas e jardins para deleitar-se. Posteriormente, o autor menciona uma última: deve haver uma reflexão sobre a paisagem como tal”. Uma cultura que adota tais posicionamentos frente à natureza já pode ser considerada “paisagística”. Podemos considerar que somos uma cultura paisagística, pois atendemos a todos os requisitos propostos. Nossa maneira de ver o mundo resulta de um aprendizado vindo de experiências visuais, que vem de um acúmulo de experiências visuais e

---

<sup>5</sup> “Al contrario de lo que sucedió en China, en los orígenes de nuestra cultura occidental, tanto en Mesopotamia, en Egipto o en la Grecia clásica no se despertó un interés por el territorio, la naturaleza o sus elementos de carácter contemplativo sino que las referencias literarias que han llegado hasta nosotros responden más bien a la exposición de criterios prácticos y útiles que tena tendrán aplicación en agricultura, medicina, geografía o el la agricultura, cuyo objetivo final era controlar la propiedad del suelo y rehacer las lindes después de las inundaciones periódicas de los grandes ríos.” (MADERUELO, 2013, p. 41)

<sup>6</sup> Na obra *El Paisaje: génesis de un concepto* (2007), Javier Maderuelo (que possui uma longa pesquisa sobre a paisagem na arte) dedica uma longa discussão a respeito dos fatores que, na sua visão, adiaram o fortalecimento de um pensamento paisagístico na Europa. A responsabilidade seria dos avanços da Igreja Católica, que além de considerar que natureza distraia o pensamento humano (a ser voltado para Deus), estar próximo dela era um costume pagão (praticado por aqueles que viviam nos *pagos* - pequenas porções de terra no campo) a ser exterminado. O autor ainda nota que dentro da própria instituição havia discordâncias, mas ainda sim, prevaleceu o sentimento de esquivamento.

formas de representação destas, que remonta quatro séculos, nos assentando a imaginar múltiplas formas paisagísticas. (BERQUE, 2006, p. 190)

Além dos efeitos da mentalidade de um contexto na concepção da natureza pelo homem, a pintura teve papel decisivo no aprendizado da visão paisagística, cuja idéia vem da apreciação da imagem de um território. É a arte quem ensinou o homem a ver a paisagem.

### **A imagem da paisagem: os ensinamentos da arte**

A representação de lugares surgiu primeiro na pintura, devido à necessidade de contextualização de cenas históricas, religiosas e mitológicas que deveriam acontecer em algum lugar, exigindo uma ambientação. E é certo que neste caso, a paisagem na pintura servia apenas como cenário para um fato; estão em segundo plano de importância, mesmo que formalmente necessárias para o equilíbrio visual das composições. Por esse motivo, não poderia ser considerada ainda um gênero importante, como viria a ser posteriormente. Mas a maneira como o espaço do mundo tem sido representado gráfica e pictoricamente demonstra como o desenvolvimento de sistemas de representação facilitou a apreensão da paisagem em sua totalidade; tornam inclusive, sua presença num quadro totalmente justificável.

Apreender a paisagem na totalidade não exigiu somente um esforço do olhar, mas também um exercício de posicionamento e proporção dos elementos a serem dispostos no espaço, sendo o corpo humano a medida referencial. A representação geométrica estava baseada em modelos arquitetônicos, que não necessariamente baseiam-se na visão, mas são representações matemáticas abstratas que servirão inclusive para correção do olhar e da natureza observada. Para atingir a forma mais verossímil de representação, necessita-se também explorar o efeito da luz e sombra sobre os seres, focando na aparência das coisas, para descrever de maneira naturalista o mundo visível. Representar o que o olho vê e corrigir intelectualmente os erros processados pelo sentido da visão demonstra um exercício do ato de pintar que alterna intelecto e sensibilidade.

Embora a pintura de paisagem não fosse o gênero mais valorizado entre os pintores no contexto do surgimento de gêneros pictóricos (Veneza, século XVI), o apreço pelo desenvolvimento de técnicas para melhor representar os cenários (perspectiva linear e atmosférica) exige dos pintores uma observação cada vez mais minuciosa da natureza. Tal prática acaba por valorizar aos poucos a representação paisagística, especialmente aquela mais fidedigna possível à realidade. (LICHTENSTEIN, 2006, p. 9) O que importava nesse momento era a representação de espaços que se constituíssem como cenários para uma narrativa, essencial na arte italiana daquele contexto. Já nos Países Baixos, a sociedade tinha outras exigências e a paisagem acaba tornando-se algo mais que mero cenário. Sua estrutura política, social e religiosa propiciou um tipo de mercado de arte receptivo à representação paisagística, diverso dos países ainda essencialmente católicos.

A principal diferença entre a arte italiana e holandesa do século XVI - XVII, notada por Svetlana Alpers (1987), era a narratividade essencial à primeira. O mundo representado pelo artista italiano era o cenário das ações humanas. De maneira diversa, os impactos da Contra-Reforma no norte da Europa obrigaram os artistas a oferecerem temas laicos a novos clientes, como as paisagens inabitadas por personagens litúrgicos. Desta forma, tem-se nos países baixos

a consolidação do gênero, com uma pintura de realismo minucioso, onde a natureza pode ser contemplada e reverenciada.<sup>7</sup> Recusando a narratividade ou deixando-a em segundo plano, a pintura holandesa tende à descrição do mundo, organizando o espaço visto e representado. Mas as diferenças entre ambos contextos artísticos (Itália e Holanda) concentra essencialmente na temática a ser pintada; em ambos os casos, a habilidade de representação verossímil era necessária a qualquer pintor.

A tímida importância da paisagem não passa do século XVIII, quando adquire papel central nas discussões sobre a relação homem, natureza e arte. Essa discussão ganha força com o Romantismo<sup>8</sup>, onde a paisagem é o tema principal, símbolo da união do homem com a natureza, ora aconchegante, ora destruidora. A valorização da subjetividade pelos artistas românticos fez com que a paisagem se tornasse o lugar de projeção de sentimentos, podendo muitas vezes ser idealizada. (MATTOS, 2008)

Dentro de um contexto cultural geral, no século XIX, a natureza permaneceu sendo estímulo, objeto de pesquisa e ambiente da existência humana, o pensamento científico do período baseou-se na crença de que a natureza agia corretamente em suas operações. (CLARK, 1949) A observação do natural como a base da arte foi percebida no Realismo de Gustave Courbet (1819 - 1877) e na pintura da Escola de Barbizon, existindo a dedicação à visão natural da paisagem, que se tornou assunto principal das composições. Para o primeiro, a superação da poética do clássico e do romantismo viria da abordagem direta da realidade, da libertação da “sensação visual de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores.” (ARGAN, 1992, p. 75)

Como boa parte dos movimentos artísticos, algumas concepções perdem força ao longo do tempo, e a visão natural entra em crise. Inicia-se uma série de movimentos e vanguardas cujas premissas nem sempre incluem a paisagem como objeto de pesquisa, e tratá-los aqui mudaria o nosso enfoque. Nos detivemos na pintura de paisagem mas seu conceito deve ser entendido como uma construção cultural, para além da ideia de um gênero pictórico ou cena arquitetônica. Embora os exemplos citados refiram-se à produção pictórica, a pesquisa da paisagem não se restringe à esta linguagem. Um exemplo é a sua recorrência na fotografia, cujo surgimento é concomitante ao movimento impressionista.<sup>9</sup> A partir de sua invenção no século XIX<sup>10</sup>, a

---

<sup>7</sup> A minuciosidade e a organização do espaço são observadas em todos a produção imagética da arte holandesa do século XVII, desde aquela impressa em livros ou a bordada em tapetes até a representação cartográfica. A representação de vistas proveniente dos mapas terá menos caráter técnico e mais estético à medida que descreve a realidade de cerca o pintor. (MADERUELO, 2013, p. 289)

<sup>8</sup> É importante mencionar que, contemporânea à poética romântica estava a neoclássica, que ao retomar os valores clássicos, adotava um posicionamento diverso frente à natureza. Buscando recuperar valores clássicos da Antiguidade, propunha modelos de representação da natureza que prezavam pelo equilíbrio, proporção e clareza, os quais tinham capacidade de imitá-la, mas sempre idealizando-a. Pois a arte ajudava a “escolher o belo entre as infinitas formas da natureza”. (ARGAN, 1992, p. 22)

<sup>9</sup> Os pintores impressionistas tinham forte relação com a fotografia, chegando inclusive, a exporem pela primeira vez no estúdio de fotografia de Félix Nadar, em 1874. Segundo Argan (1992), “É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores para fotografia; o que é certo em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a sua necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade”. (p. 75)

<sup>10</sup> A invenção da fotografia não seria a invenção de apenas uma pessoa, mas uma conquista a partir do acúmulo de diversos experimentos desde a criação da câmara escura. Muito se fala do surgimento da fotografia na França com



reprodução de lugares em cartões postais contribui para a popularização imagens paisagísticas, além de uma mudança na maneira de olhar: o que está registrado em imagem a partir da captação do instantâneo passa a ser a verdade. Os registros de fenômenos naturais, as transformações históricas ocorridas em determinado lugar ou simplesmente como imagens voltadas para fruição de observadores reforça uma ideia de paisagem relacionada à visualidade: a paisagem é o que cabe nos limites do olhar e da representação.

### **Mímese como procedimento artístico**

A partir das fotografias analisadas, consideramos que Sérgio busca integrar-se à paisagem por meio de um processo imitativo. Na História da Arte, o conceito de *imitação* parte de uma complexa discussão filosófica originada na Antiguidade, que teve forte impacto no reconhecimento do status da arte. Desde então, vem sendo reavaliado e redefinido à medida que as linguagens artísticas (desenho, gravura, pintura, escultura, fotografia, etc) desenvolveram-se e passaram a questionar a si mesmas. A discussão acerca do conceito inicia-se com a pintura. Para Platão, a pintura diz respeito à aparência das coisas e por este motivo, contrária à verdade. Em *A República*, Sócrates questiona: “Ela imita tendo em vista o que é; ou aquilo que aparece, tal como aparece; é a imitação [*mimesis*] de um fantasma [*phantasma*] ou de uma verdade?” “De um fantasma”, responde Glauco. Com esta resposta, Sócrates conclui: “Longe então da verdade está a arte da imitação. E se isso tudo produz, é, ao que parece, porque apreende apenas um pouco de cada coisa, e esse pouco é um simulacro [*eidolon*].” (LICHTENSTEIN, 2004, p.18) Platão condena a imitação pois ela afastaria o homem da verdade; é perigosa e sedutora: “E conhece formas de brincadeira mais engenhosa e graciosa do que a arte da imitação [*to mimetikon*]?”, pergunta o Estrangeiro em outro diálogo. (LICHTENSTEIN, 2004, p. 23) Assim, pintura estaria três graus afastada da verdade, pois o pintor imita um objeto que já é uma imitação da ideia deste mesmo objeto, correspondendo à aparência e não à essência das coisas. A crítica do filósofo direciona-se à pintura, mas não é arriscado incluir em seu alvo de desconfortos qualquer imagem fabricada pelo homem, tendo como referência a natureza.

Já para Aristóteles, que não se ocupa estritamente na pintura, a concepção de *mimesis* foge a esse aspecto negativo. Em sua *Poética*, Aristóteles não define imitação, mas o ato de imitar; como sendo uma ação inerente ao homem, um instrumento de conhecimento e fonte de prazer. “O imitar é congênito ao homem (...). Tal é o motivo que se deleitam perante as imagens: olhando-as, apreendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas.” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 25) Assim, o prazer proveniente da imagem não afasta o homem da natureza, tampouco da verdade. Neste sentido, o conceito de imitação está relacionado à ideia de verossimilhança, algo que possui alguma semelhança com a nossa realidade, estando dotada de alguma probabilidade de verdade.

A busca por uma representação pictórica que seja verossímil ao seu referente há tempos deixou de ser um cânone obrigatório para pintores, basta consultarmos o desenrolar da História da Arte desde que começou a ser escrita. Especialmente com o surgimento da fotografia no

---

Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 - 1851) e sua patente do processo fotográfico em 1835. Mas no Brasil, dois anos antes, Hercules Florence (1804-1879) iniciou uma pesquisa que resultou no descobrimento do processo, inédito no país e na América do Sul, de acordo com Boris Kossoy (2006). A descoberta está aliada ao desejo de Florence em representar visualmente a paisagem observada; interesse proveniente de sua participação como membro e desenhista da expedição de Langsdorff.

século XIX, a partir da invenção de “um aparelho que podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza” a tarefa de representar com verdade a realidade deslocou-se do pintor para o fotógrafo. (BENJAMIN, 1996, p. 95) Mas seria tal representação detentora da verdade?

Com o desenvolvimento de uma série de tecnologias digitais, nos parece muito natural afirmar que a imagem fotográfica não é tão objetiva a ponto de ser totalmente fiel à realidade. Mas já a partir de 1880 a era realizada a edição de imagens por meio de retoques, de forma que a imagem fixada fosse cada vez mais fiel ao objeto representado. Ao fazer uma defesa da fotografia, Walter Benjamin já em 1931, afirmou que a fotografia não poderia ser justificada por meio da pintura, pois entre o fotógrafo e o objeto estava uma máquina que capturava uma natureza diversa daquela capturada pelo olhar humano, revelando aspectos da realidade que não poderíamos observar. E mais que tornar possível o acesso a determinados aspectos de um objeto, a fotografia nos permite possuí-lo. “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor na sua reprodução.”, pois a fotografia é filha da imitação. (BENJAMIN, 1996, p. 101)

Aristóteles, para quem qualquer procedimento artístico é realizado com base na contínua alusão à natureza, não é claramente mencionado como uma referência para Benjamin. Mas este parece concordar com o clássico, ao afirmar que o homem é detentor da capacidade máxima de produzir semelhanças, seja por meio de jogo, da pintura, da fotografia, ou em qualquer outro espaço ou linguagem. Ainda: para Benjamin, toda e qualquer obra de arte poderia ser imitada por outros homens. (BENJAMIN, 1996, p. 111, 166) Vemos aqui dois momentos distintos da faculdade imitativa: primeiro, a produção de semelhanças a partir da natureza; segundo, a imitação de obras de arte, chegando ao ápice com a reprodutibilidade técnica.

Uma outra visão da capacidade mimética dos seres vivos pode ser encontrada no pensamento de Roger Caillois. Em *Mimetismo e Psicastenia<sup>11</sup> Legendária* (1986), o autor traz definições, exemplos e diferentes posicionamentos de pesquisadores do assunto, com referências das ciências biológicas. Se no dicionário, a definição sugerida é “Semelhança que certos seres vivos tomam, ora com o meio em que habitam, ora com as espécies mais protegidas, ora ainda com as espécies à custa das quais vivem.”<sup>12</sup>, Caillois foca na origem no fenômeno: a distinção e a busca pela solução desse problema.

A consciência da distinção de si em relação ao meio onde está inserido faz com que o ser vivo busque maneiras de tornar-se semelhante ao ambiente que o cerca. O fenômeno do mimetismo possui diferentes graus/modos de acontecimento. O primeiro deles, trata-se de um recurso cromático, em que o ser ajusta sua cor com a do meio. O segundo grau, está na adaptação de forma. Temos então, dois processos: um homocrômico, outro homomórfico. Em último grau, o ser imita cor, forma e postura, às vezes fingindo ser outra coisa para iludir e assustar. (CAILLOIS, 1986, pp.55 - 57) O consenso é de que determinados seres vivos têm essa

---

<sup>11</sup> Enfraquecimento mental, com repercussão no conjunto das faculdades físicas e psíquicas."psicastenia", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/psicastenia> [consultado em 11-10-2017].

<sup>12</sup> Definições complementares: “adaptação a uma realidade ou a um ambiente social” e “ Processo de imitação”. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/mimetismo> [consultado em 11-10-2017].

habilidade como parte de sua capacidade ofensiva ou defensiva, para surpreender a presa, escapular ou espantar o agressor.<sup>13</sup> Entretanto, Caillois (1986) nota que, a partir de diversos casos na natureza, a mímese era inútil, não se resumindo a uma reação de defesa:

Os predadores não se deixam absolutamente enganar pela homomorfia ou homocromia, elas comem. (...) De um modo geral encontra-se nos estômagos dos predadores numerosos restos de insetos miméticos. Também não devemos nos espantar se estes têm algumas vezes meios de proteção mais eficazes. Inversamente, espécies não comestíveis não tendo, por conseguinte, nada a temer, são miméticas. (CAILLOIS, 1986, p. 60)

Dentre os diversos aspectos da imitação da natureza que interessam a Caillois estão o papel do olho e a plasticidade do organismo. É o instrumento ‘olho’ que percebe a distinção e promove o processo de semelhança com o meio. É também pelo olhar que o outro ser, observador, percebe a semelhança. A consciência de si, graças ao olhar, constata a distinção e leva ao processo de mímese. Já a plasticidade torna o organismo capaz de promover a mímese voluntária, aquela tida como inútil se nos basearmos na necessidade de defesa como ponto de partida para o fenômeno. Atuando juntas, essas duas ferramentas (olho e plasticidade) levam à confusão aquele que se mimetiza e aquele que observa o ser mimetizado. Tentando pelo espaço, o ser mimetizado busca naturalmente representar o meio assim o que percebe e acaba nele se misturando, perdendo seu referencial. Se o ser torna-se espaço, quem é ele afinal? Ser ou espaço?

O fim parece ser com efeito a assimilação ao meio. (...) Em suma, a partir do momento em que ele não pode mais ser um processo de defesa, o mimetismo só pode ser isto. Além disso, a percepção do espaço é sem dúvida um fenômeno complexo: o espaço é percebido e representado. (...) É com o espaço representado que o drama se precisa, pois o ser vivo, o organismo não é mais a origem das coordenadas, mas um ponto entre outros. Ele é desapossado de seu privilégio e, no sentido forte da expressão, não sabe mais onde colocar-se. (CAILLOIS, 1986, p. 61)

Caillois prossegue sua reflexão definindo o conceito que nomeia seu texto:

O sentimento da personalidade, enquanto sentimento da distinção do organismo no meio, da ligação da consciência com um ponto particular do espaço não tarda nestas condições a tornar-se gravemente comprometido; entramos então na psicologia da psicastenia e mais precisamente na psicastenia legendária, se consentirmos nomear assim o distúrbio das relações definidas acima da personalidade com o espaço. (CAILLOIS, 1986, p. 62)

---

<sup>13</sup> Processos atribuídos, respectivamente, ao mimetismo ofensivo e defensivo (de dissimulação e de terrificação). (CAILLOIS, 1986, p. 52)

A partir dessas considerações, retomemos as fotografias de Sérgio: quem é o artista? Sérgio ou paisagem? Para se integrar à natureza, Sérgio desloca-se, despe-se e mescla-se de tal forma ao deserto, que deixa de ser (ou está em vias de) homem-artista para ser homem-pedra, homem-paisagem, ou apenas, natureza. Estabelecidas estas possibilidades interpretativas sobre a obra de Sérgio (paisagem, integração à natureza, mimesis), vejamos como seu gesto artístico<sup>14</sup> se relaciona com essas questões.

### **O artista, sua fala e procedimentos de trabalho**

Sérgio (Joinville/SC, 1975) é um artista visual, que se dedica a diversas linguagens. É também pesquisador e produtor cultural, vive, estuda e produz nas cidades de Joinville e São Paulo. Formado em Artes Visuais, Mestre em Filosofia (Faculdade de São Bento/SP - 2016), integra o Grupo P.S. com a artista Priscila dos Anjos. Possui obras em acervos públicos, particulares e diversas premiações.<sup>15</sup> O artista afirma que seu “processo criativo se fundamenta em pesquisas teóricas e práticas acerca dos fluxos de informações na sociedade contemporânea.” Assim, desde 2013, desenvolve uma pesquisa que busca verificar “o que é verdade” e seu sistema de funcionamento. Esta reflexão é desenvolvida dentro do projeto intitulado *A Dívida da Verdade*. Sendo um desdobramento de sua pesquisa sobre a morte, iniciada em 2003. Tendo como ponto de partida a morte de sua própria mãe, iniciou uma reflexão sobre o modo pelo qual as verdades são construídas: “Discutir as verdades apresentadas, estas baseadas em crenças e hábitos, muitas vezes, verdades manipuladas seja no âmbito social, político, econômico, religioso, racial. Quantas verdades apresentadas aceitamos todos os dias?” (LUIZ, 2016, p.112) . Como desdobramento, já a partir de 2013, Sérgio busca compreender o modo operativo de “sistemas de verdades”, propondo-se a criar e examiná-los, chegando à dúvida. Como o artista faz isso?

Em 2014 Sérgio realizou uma viagem de sete dias ao deserto do Atacama (Chile), onde desenvolveu uma série de ações que foram documentadas pelo próprio. Para o registro das ações, caminhou sozinho pelo deserto e preparou seu equipamento fotográfico, definindo o enquadramento, abertura e a velocidade do obturador. Despiu-se, inseriu-se na paisagem e fotografou a si mesmo, utilizando um controle remoto. A necessidade de despir-se é segundo o artista, uma das formas incitar uma dúvida: o que está mais exposto? O corpo nu ou o corpo vestido?

Para Sérgio, o corpo vestido revela mais que o nú, por demonstrar por meio da vestimenta a camada social à qual o sujeito pertence, além de seu gosto pessoal. Mas ao mesmo tempo, o corpo nú revela partes do corpo que não podemos ou não queremos mostrar, seja por códigos de conduta social, seja por insegurança. A questão aqui é que em ambos os casos, há um jogo de vela e desvela, onde não há como alcançar consenso absoluto, estamos em dúvida constante.

---

<sup>14</sup> Compreendemos o gesto como o modo de existência, circulação e funcionamento de discursos, sendo precisado à medida que aliamos a fala do artista aos seus procedimentos artísticos. (AGAMBEN, 2002, p.50) Mais que uma atitude ou forma de expressão, trata-se da maneira como Sérgio abre problemáticas respeito de seu papel enquanto artista.

<sup>15</sup> Currículo disponível em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4551916D4> Acesso em 30 de setembro de 2017.

A respeito das ações, o artista ainda relata a necessidade isolar-se, despir-se e ainda registrar a solidão de um lugar. Neste sentido que define sua prática como uma ação, fazendo questão de reafirmar neste caso específico, não se trata de uma performance, pois não requer um público atento durante o ato. Seu interesse, como ele mesmo afirma, está no antes e depois; não no durante. Seu corpo enquanto atua diretamente no deserto é um sujeito transitório, que ao ser capturado pela lente fotográfica torna-se objeto permanente. Sem público espectador, o artista se isola da humanidade e integra-se totalmente ao deserto, desafiando os limites físicos e psicológicos de seu corpo. Esta ação efêmera é eternizada ao ter sua representação fixada pela fotografia. Quando tenta nos incitar se o que vemos na imagem é verdade ou não, Sérgio não apenas se insere na paisagem, mas repete a própria imagem em diferentes composições por meio de manipulação digital, uma colagem.

De acordo com o artista, a fotografia não é a questão central de seu trabalho; ao que parece, funciona como um registro de sua ação, pois o que lhe importa é o antes e o depois.<sup>16</sup> Ao relatar seu processo, confessa manipular as imagens fotográficas. É visível que há alteração dos valores cromáticos da imagem, tendo em vista que trata-se de imagens em preto e branco e que nesse sentido, já se afastam da realidade (lembramos do grau de afastamento da verdade...). Ele altera as cores da paisagem com o objetivo de destacar e esconder determinados pontos de vista do horizonte, determina o enquadramento e finaliza sua edição usando a colagem<sup>17</sup> como procedimento, o que podemos considerar como o momento do entre em seu processo de trabalho. Parte da confissão de Sérgio entrega seu gesto: toda aquela insegurança que nos foi gerada ao supormos que o corpo-pedra podia cair torna-se infundada, pois agora descobrimos que sua imagem foi copiada, recortada, reposicionada na composição, de tal forma que ele se coloca em contextos diferentes.

De maneira geral, o procedimento da colagem problematiza a relação que o espaço plástico pode construir com a realidade, questionando as formas tradicionais de representação e estabelecendo muitas vezes uma relação crítica direta com a história da arte a partir do emprego de reprodução de obras consagradas. [...] A colagem, no entanto, discute esse tipo de representação, ressaltando as fronteiras dos elementos reunidos. [...] Na arte contemporânea, além das questões apontadas anteriormente, o uso da colagem se afirma como procedimento crítico privilegiado que problematiza os valores culturais, a conjuntura política e os padrões da sociedade. As colagens podem tratar de vários temas [...] tendo como ponto comum a relação dialética que se estabelece entre seus componentes. Esses não constroem um todo de sentido simplificado, mas parecem apontar para a complexidade interna do espaço plástico ao deixar em aberto ambiguidades em suas múltiplas referências à realidade reformulada pelos arranjos formais. (PAULSE, 2011, p. 365-6)

---

<sup>16</sup> O artista confirma, em entrevista à Fundação Cultural Badesc, que “questão não é somente a fotografia, mas o que tem nela – o antes e o depois, não proponho um ponto final, mas sim, um pensar sobre o apresentado”. Disponível em <http://fundacaoculturalbadesc.com/?p=4180>. Acesso em 23 de outubro de 2017.

<sup>17</sup> A prática da colagem é mais antiga na história da humanidade do que na própria História da Arte, mas é a partir do movimento cubista que o procedimento torna-se reconhecido como artístico, quando Georges Braque (1882 - 1963) e Pablo Picasso (1881 - 1973) passam a inserir no espaço pictórico papéis diversos, jornais e uma grande variedade de objetos do mundo. (KRAUSS, 2006) Picasso chega a dedicar parte de sua carreira à produção de papiers collés, fornecendo aos resíduos do cotidiano status de arte.

No caso de Sérgio, o gesto concentra-se na escolha de uma de suas imagens produzidas (seu corpo encolhido e repousado), para em seguida recortar e colar digitalmente, colocando-se em contextos diversos, com um senso de realismo, que acreditamos ser algo verdadeiro. Agora que estamos cientes de sua estratégia, temos dúvidas se seu corpo realmente esteve em todos aqueles locais desérticos, se realmente colocou-se em perigo, se integrou-se à paisagem.

Se antes podíamos ‘possuir’ o deserto por meio de seu registro fotográfico, quem nos garante que este cenário é mesmo o deserto? O artista não só nos faz duvidar da verdade dessas fotografias, como nos faz duvidar também do alcance de suas ações no Atacama. Em todo o processo poético de Sérgio observamos uma tendência mimética: ele imita a natureza ao metamorfosear-se em pedra, o registro fotográfico de sua ação trata-se também de uma imitação da realidade e a colagem leva seu corpo a diferentes contextos por meio de uma imitação digital. A necessidade mimética está tão incorporada no gesto de Sérgio Adriano que sequer a cita como uma problemática em sua poética. Mas é fato que esta manifesta em uma obra de diferentes maneiras. De tanto brincar de imitar a paisagem, Sérgio transformou-se em uma.<sup>18</sup>

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- ALPERS, Svetlana. *El arte de describir: El arte holandés del siglo XVII*. Madrid: Graficino, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996
- \_\_\_\_\_. *A Doutrina das Semelhanças. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996
- BERQUE, Augustín. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 1994..
- \_\_\_\_\_. En el origen del paisaje. *Revista de Occidente*, Espanha, nº 189, 7 - 21, 1997.
- CAILLOIS, Roger. Mimetismo e Psicastenia Legendária. in *Revista Che Vuoi*, ano 1, nº, Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986.
- FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- HERNÁNDEZ, Pablo Castro. El paisaje y la naturaleza en los viajes del humanismo renacentista: una lectura de las epístolas familiares de Francisco Petrarca. In *Revista Historia el Orbis Terrarum*, Chile, nº 15, 59 - 76, 2015.

---

<sup>18</sup> Aqui, remetemos ao alerta que inicia o texto de Roger Caillois (1986) referenciado no presente arquivo: “Cuidado: de tanto brincar de fantasma, nos transformamos em um”. (p. 51)

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence, da imagem pictórica à imagem técnica: os anos decisivos*. Conferência apresentada no VII Colóquio Brasil-França de Ciências da Comunicação. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/39634931/Hercule-Florence-Boris-Kossoy> Acesso em 08 de outubro de 2017.

\_\_\_\_\_. *Hercules Florence: a descoberta isolada na fotografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

KRAUSS, Rosalind . *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras. 2006

LUIS, Sérgio Adriano Dias. Sistema da Verdade (apresentada) e o Universo da Dúvida. In *Palíndromo*, Florianópolis, v.8, nº 15, 106 - 117, 2016.

MADERUELO, Javier. *El paisaje*. Génesis de un concepto. Madrid: Abada, 2013

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. In *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, nº 20, 105 - 116, 2012.

MATTOS, Claudia Valladão. *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem*. São Paulo: Ateliê, 2008

PAULSE, Mariana Gomes. Colagem. In CAMPOS, Marcelo et al. *História da Arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Uerj, 2011.

ROUGERIE, Gabriel. *A geografia das paisagens*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da Paisagem*. Covilhã: Lusosofia, 2009.