

MIMESE E POLÍTICA NAS IMAGENS DAS ESTÁTUAS VIVAS¹

MIMESIS AND POLITICS IN THE IMAGES OF LIVING STATUES

Ângela Vieira Soares² e Antonio Wellington de Oliveira Jr.³

Resumo: Este artigo apresenta um exercício teórico que pretende discutir o conceito central de mimese, ampliando a concepção que o enxerga como mera imitação, cópia ou reprodução, tomando como pano de fundo a prática de performers populares de estátuas vivas de rua, em Fortaleza-CE. Para a reflexão sobre essa prática, e sobre o conceito de mimese que lhe é implícito, traz-se para a discussão: 1. a noção de imagem, como sensível que se dá a percepção e enquanto criação artística desses performers, fruto de relações miméticas; 2. a noção de política, entendida como potencial de criação de possíveis inerente à mimese e à prática artística desses performers. Para essa reflexão os autores centrais utilizados são: Walter Benjamin (e alguns de seus comentadores), Emanuele Coccia e Jacques Rancière.

Palavras-Chave: Mimese. Imagem, Política..

Abstract: This article presents a theoretic exercise that intends to discuss the central concept of mimesis, extending the conception that regards it as mere imitation, copy or reproduction, using as a background the practice of popular street performers of living statues, in Fortaleza-CE. To reflex about this practice, and about the implicit concept of mimesis, it is brought to the discussion: 1. the notion of image, as a sensible given to perception and as an artistic creation of these performers, product of mimetic relations; 2. the notion of politics, understood as a potential of creating possible, inherent to mimesis and to the artistic practice of these performers. For this reflection the main authors used are: Walter Benjamin (and some of his commentators), Emanuele Coccia and Jacques Rancière.

Keywords: Mimesis. Image. Politics.

1. Mimese e imagem

O conceito de mimese é antigo, segundo o autor Michael Potolsky, seu uso pode ser encontrado no quinto século antes de Cristo, mas era um uso raro, até que Platão adotou o termo no século seguinte (POTOLSKY, 2006, p. 16). A partir de então as

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

² Mestranda em Comunicação-UFC. Integrante do grupo de pesquisa LICCA, coordenado pelo professor Wellington Júnior. Email: alegna.angela@gmail.com

³ Pós-doutor em Comunicação pela Universidade de Aveiro, professor titular da Universidade Federal do Ceará, líder do Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte LICCA, registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Email: wellington-jr@uol.com.br

definições do termo variaram de acordo com disputas teóricas ao longo da história da arte. Entretanto, Potolsky traz a definição da raiz etimológica do termo: “Mimesis derives from the root *mimos*, a noun designating both a person who imitates (compare the English word ‘mime’) and a specific genre of performance based on the imitation of stereotypical character traits.”⁴ (POTOLSKY, 2006, p. 16)

Na Grécia anterior a Platão, as imagens utilizadas em rituais não eram tidas como cópias, mas como personificações de divindades. É este filósofo que inaugura uma mudança em olhar a imagem e a mimese, enquanto ação produtora de imagens:

Where archaic Greek thought regarded images as embodiments, Plato classes the image with a group of behaviours and phenomena that had previously been understood as distinct. (...) They are grouped together in their difference from, but resemblance to, real objects (Vernant, 1991: 166). The effect of this transformation is radical, redefining art as mere appearance, not a real thing⁵. (POTOLSKY, 2006, p. 17)

A partir de então, o conceito de mimese sofreu mudanças conceituais, mas a marca deixada por Platão nunca esteve totalmente descartada. Sua marca está em apontar que a arte se baseia numa relação mimética com a realidade, relação a qual não aprovava porque, além disso, sua marca também está em tê-la definido como politicamente perigosa:

Although this story comes well before the discussions of mimesis, it suggests, much like the allegory of the cave, that political power lies in the control of images. Just as the invisible rulers of the cave use shadows to subdue the populace, so the shepherd uses his power over visibility to dethrone the king. All of these examples suggest that Plato’s theory of mimesis is very much a theory of political life. The imitator is not just a bad craftsman but a danger to the health of the republic; mimesis is not just a matter of stories and pictures but a problem for the nature of humanity itself.⁶ (POTOLSKY, 2006, p. 29)

⁴ Mimese deriva da raiz *mimos*, um nome que designa tanto uma pessoa que imita (compare-se a palavra inglesa “mime”) e um gênero específico de performance baseado na imitação de traços característicos estereotipados. (Tradução livre da autora)

⁵ Enquanto o pensamento grego arcaico considerava as imagens como personificações, Platão as classifica junto a um grupo de comportamentos e fenômenos que haviam anteriormente sido entendidos como distintos. (...) São agrupados juntos em relação a sua diferença de, mas também semelhança à objetos reais. (Vernant, 1999: 166). O efeito dessa transformação é radical, redefinindo a arte como mera aparência e não algo real. (Tradução livre da autora)

⁶ Apesar desta história vir bem antes das discussões sobre mimese, ela sugere, assim como a alegoria da caverna, que o poder político está no controle das imagens. Assim como os governantes usam sombras para subjugar a população, o pastor usa seu poder sobre a visibilidade para destronar o rei. Todos esses exemplos sugerem que a teoria de Platão sobre mimese é uma teoria da vida política. O imitador não é só um mau artífice, mas um perigo para a saúde da república; mimese não é só uma questão de histórias e figuras, mas um problema para a natureza humana em si. (Tradução livre da autora).

No curso da história, o conceito sofreu transformações, mas nunca sem se deixar de levar em conta, afirmando ou negando, esse perigo apontado por Platão no uso da mimese, como dito anteriormente. Contudo, este percurso histórico não será analisado aqui, pois o objetivo é tratar da mimese, como conceito central, e suas implicações na produção de imagens, mais especificamente as imagens das estátuas vivas, assim como o teor político do conceito e de sua utilização na produção dessas imagens.

Num contexto teórico mais atual que o de Platão, a mimese é também encarada como uma característica do social, uma forma de conhecimento do mundo, e uma forma de nele estar: “A característica da ação mimética não é a redução do mundo social ao eu, como na tradição cartesiana. Ela é, ao contrário, a ampliação dos sistemas de relações, dados por meio da aproximação e da adaptação ao mundo social” (GEBAUER & WULF, 2004, p. 15). Dentro da noção de conhecimento do mundo, a mimese também possibilita o surgimento do novo, a partir, justamente, não do que é semelhante, mas do que difere: “O princípio da mimese não se constitui da assimilação, mas sim da diferença, que contribui para a multiplicação das imagens, palavras, pensamentos, teorias e ações, sem se tornar ela própria evidente” (GEBAUER & WULF, 2004, p.35). Nesse sentido, as imagens geradas são processos semióticos em que a interpretação mimética pode fazer surgir o novo através de uma relação de diferença.

No texto “A doutrina das semelhanças”, Walter Benjamin diz que: “A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mimese” (BENJAMIM, 1987, p. 108). A partir disso se pode presumir que a mimese não é exclusividade humana. Roger Caillois, no texto “Mimicry and legendary psychasthenia” fala sobre o assunto ao descrever atitudes miméticas de plantas e insetos em seu habitat. Potolsky descreve as conclusões do autor:

Caillois, by contrast, regards mimesis as a perennial instinct of all life forms, one that does not essentially differ in insects and in humans. In ‘Mimicry and Legendary Psychasthenia’ (1935), he seeks to explain the strange fact that many insect species have evolved to mimic their surroundings. Although most studies of this phenomenon see mimicry as an offensive or defensive adaptation, a way of surprising prey or tricking predators, Caillois approaches it as part of a more primal relationship between the organism and its surroundings. As Caillois notes, some examples of mimicry lack obvious advantages for survival⁷. (POTOLSKY, 2006, p. 142)

⁷ Caillois, ao contrário, considera a mimese como um instinto perene de todas as formas de vida, que não necessariamente difere entre homens e insetos. Em ‘Mimicry and Legendary Psychasthenia’ (1935)

Isso leva a considerar que a atitude mimética está para além de questões de sobrevivência e que ela estabelece uma relação direta entre natureza e cultura. Para Emanuele Coccia, essa relação é evidente e, em sua, concepção: “Se o ‘espírito’ e a mente são algo natural, é verdade também e, sobretudo, o contrário, que a natureza, em todos os seus graus, é capaz de produzir fatos espirituais e culturais” (COCCIA, 2013, p. 202). Para o autor, todas as espécies viventes produzem cultura, nesse sentido, entende-se que a racionalidade humana, em si, não é primordial para construção de mimeses, imagens, sensíveis, e, que a cultura não é uma exclusividade humana, mas, ao contrário, e assim como a natureza, contribui para a constituição da humanidade em si.

Voltando a Walter Benjamin e seu texto “A doutrina das semelhanças”, o autor fala da faculdade mimética e da transformação que essa sofre de uma instância sensível para uma extra-sensível, ligada diretamente à linguagem: “É, portanto, a semelhança extra-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irreduzível” (BENJAMIN, 1987, p. 111). Gunter Gebauer e Christoph Wulf explicam mais claramente a ideia de Benjamin:

O corpo humano servia originalmente para produzir semelhanças na dança, no gesto, na fala e na imaginação. Nesse processo, representação e expressão surgiram como dois aspectos da mimese ligados um ao outro, e inseparáveis. A repressão sucessiva de relações miméticas com o mundo, com o outro e consigo mesmo conduziu a uma perda da semelhança sensível. Partes da relação mimética com o mundo foram cedidas à escrita e à linguagem, como arquivo de semelhanças não-sensíveis. Estas partes podem ser decifradas e reanimadas na leitura e na escrita com ajuda da força mimética à disposição do homem. Em processos deste tipo, que se dão também no encontro da criança com seu meio ambiente (representado na “infância berlinense”), correspondências não-sensíveis entre objetos, seus significados e o seu passado são apreendidas como em um relampejar. É marcante na concepção de Benjamin que a mimese compreende muito mais que uma semiótica: ela é tomada muito mais como uma capacidade antropológica fundamental. (GEBAUER & WULF, 2004, p. 33, 34)

É preciso então retomar o próprio autor quando diz que: “A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mimese. Mas é o homem que tem a capacidade suprema

(Mimetismo e psicastenia lendária), ele procura explicar o estranho fato de que muitas espécies de insetos evoluíram de forma a imitar seus ambientes. Apesar da maioria dos estudos desse fenômeno vêem o mimetismo como adaptação ofensiva ou defensiva, uma maneira de surpreender a presa ou enganar predadores, Caillois a aborda como parte de uma relação primária entre o organismo e seu ambiente. Como nota Caillois, alguns exemplos de mimetismo carecem de óbvias vantagens à sobrevivência. (Tradução livre da autora)

de produzir semelhanças” (BENJAMIM, 1987, p. 108). Ora, já se viu aqui que essa capacidade não é exclusiva ao homem. A visão que confere uma supremacia da capacidade mimética ao homem, provavelmente, se deve a que:

Existe uma relação próxima entre a rejeição da natureza, ou a impossibilidade de considerá-la uma grandeza filosoficamente relevante, e a humanização do espírito e da mente que, segundo a tradição a partir de Descartes, é habitual considerar como um pressuposto evidente de cada especulação. Voltar a pensar sobre a natureza, significará formular de outra forma a fenomenologia do espírito. (COCCIA, 2013, p. 200)

Nesse sentido, não se nega a transformação sofrida pela faculdade mimética, tal como a evidencia Benjamim e também não se nega a supremacia humana em sua linguagem falada e escrita. Ao contrário, isso é uma evidência da preponderância dada à linguagem articulada, ao pensamento abstrato, como forma única de interpretação e conhecimento do mundo. A isso, opõem-se os autores Emanuele Coccia, já apresentado, e Hans Ulrich Gumbrecht, este último, ao apresentar seu livro, diz:

This book seeks to make a pledge against the tendency in contemporary culture to abandon and even forget the possibility of a presence-based relationship to the world. More specifically: to make a pledge against the systematic bracketing of presence and against the uncontested centrality of interpretation, in the academic disciplines that we call the “humanities and arts.” (...) The saturation of such a desire, however, cannot happen through a simple replacement of meaning with presence. What this book ultimately argues for is a relation to the things of the world that could oscillate between presence effects and meaning effects. Presence effects, however, exclusively appeal to the senses. Therefore, the relations that they provoke have nothing to do with *Einflhlung*, that is, with imagining what is going on in another person's psyche⁸. (GUMBRECHT, 2004, p. XV).

Assim, o que os autores propõem é um retorno à materialidade das coisas, da natureza, e não somente uma interpretação teórica que a afaste. Para Ana Luiza Varella Franco, este retorno não parece ter grande distância em relação à faculdade mimética da linguagem de Benjamim. Para a autora:

Se Benjamin diz que a natureza engendra semelhanças, mostra que nela há uma objetividade e por isso a natureza pode ser conhecida. O conceito tradicional de semelhança é deslocado. Ora, construir semelhanças implica em dizer que uma coisa não é outra, mas que há uma identidade no diferente

⁸ Esse livro busca se empenhar contra a tendência na cultura contemporânea de abandonar e mesmo esquecer a possibilidade de uma relação com o mundo baseada na presença. Mais especificamente: se empenhar contra o sistemático “por entre parênteses” a presença, e contra a incontestada centralidade da interpretação nas disciplinas acadêmicas que chamamos “humanidades e artes”. (...) A saturação deste desejo, entretanto, não pode acontecer através de uma simples substituição do significado pela presença. O que esse livro fundamentalmente defende é uma relação para com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Efeitos de presença, entretanto, apelam exclusivamente para os sentidos. Portanto, as relações que provocam não tem nada haver com *Einflhlung*, isto é, com imaginar o que está acontecendo na psique de outra pessoa. (Tradução livre da autora)

que permite relacioná-las. O filósofo nos revela que imitar, denominar e produzir semelhanças refere-se à faculdade mimética da espécie humana, a qual torna possível o intercâmbio com a linguagem das coisas. A mimese presentificada nos signos da linguagem faz surgir a própria *phýsis*. Esta surge a partir das semelhanças que engendra, pois são percebidas e transmitidas na linguagem. Benjamin volta-se para o domínio das analogias, o qual mostra que o mundo se recobre em seus signos, liberando imagens que se conectam no movimento linguístico das semelhanças. No interior da linguagem, Benjamin descobre nossa faculdade mimética. (FRANCO, 2010, p. 12).

Talvez este seja um caminho possível para a relação que propõe Gumbrecht: oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Um primeiro passo, de qualquer forma, se mostra quando não se exclui da esfera da linguagem articulada, fala e escrita, as imagens que a povoam e contribuem para a formação do sentido, do qual também participam os efeitos de presença.

Então, o que se propõe, parece, não é tanto, como enfatiza Gumbrecht, uma substituição de efeitos de sentido por efeitos de presença, ou de cultura por natureza, por assim dizer. Propõe-se um reconhecimento de que não há separação possível entre ambos. E mais, o que pode parecer uma relação de reciprocidade, é, antes, uma relação de causa e efeito: as imagens, através de sua natureza, materialidade e efeitos de presença, que estimulam primeiramente os sentidos perceptivos, produzem também, junto ao raciocínio lógico (porque também o estimulam), sentidos/significados. Mas, os efeitos de sentido dessas imagens, as aplicabilidades socioculturais e históricas desses efeitos de sentido, não produzem presença material nas imagens em questão, a não ser quando transpostos para novas imagens, onde se instalaria uma relação mimética.

Ou seja, os efeitos de presença de uma imagem participam na produção dos efeitos de sentido desta. Mas o contrário não se dá, pois os efeitos de sentido de uma imagem, por se darem posteriormente aos efeitos de presença, não podem participar da produção destes nesta mesma imagem, podem até acentuá-los, mas não constituí-los, já que, estes se dão a partir da materialidade da imagem em questão. Contudo, esses efeitos de sentido podem estar na construção de efeitos de presença de uma nova imagem material, dada através de uma relação mimética. Tudo isto para dizer que, antes e para além do contexto histórico e sociocultural de uma imagem, sua materialidade revela algo sobre essa mesma imagem, suas qualidades sensíveis afetam primeiro que seu significado, a construção deste se dando posteriormente.

O campo original da estética não é a arte mas a realidade – a natureza corpórea, material. Como escreve Terry Eagleton, “A estética nasceu como um discurso do corpo”. É uma forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca, algumas das áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior. Este aparato físico-cognitivo, com os seus sensores não fungíveis e qualitativamente autônomos, é o “terreno frontal” (“*out front*”) da mente, encontrando o mundo prelingüísticamente, portanto, anteriormente não apenas à lógica como também à significação (*meaning*). (BUCK-MORSS, 1996, p. 13, 14)

Em seu livro “A vida sensível”, Emanuele Coccia faz uma relação clara entre imagem e sensível. Para o autor, as imagens são sensíveis que se dão a percepção, é a partir delas que se pode conhecer o mundo: “E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada.” (COCCIA, 2010, p. 9). Contudo, a imagem, o sensível, não se localiza propriamente nem no objeto nem no ser cognoscente, ainda que, para ser imagem/sensível, dependa de ambos. Coccia define o lugar da imagem como um lugar intermediário: “Na realidade, é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito” (COCCIA, 2010, p. 20).

Este autor elucida com maior clareza a ideia que Gumbrecht propõe em seu livro “Production of Presence”. Ao contrário de se voltar somente à materialidade das coisas, da natureza se apresentar como um novo caminho de conhecimento, trata-se, antes, de reconhecer que esse caminho é o que se percorre em qualquer processo de conhecimento. A materialidade das imagens se apresenta como o começo do caminho que leva ao conhecimento do mundo. A linguagem articulada não supera ou afasta as imagens de sua articulação, antes, as utilizam. Benjamim esclarece a relação:

Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *médium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *médium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. (BENJAMIM, 1987, p. 112)

Então, não se deve encarar a linguagem como separada do universo de sensíveis das imagens, antes, deve-se encará-la como também um sensível no mundo. Sobre isso Coccia diz:

Esquece-se que a linguagem é, antes de tudo, uma das formas de existência do sensível. Se falamos é porque somos especialmente sensíveis às imagens. Não existe linguagem sem imagem; ela é uma forma de sensibilidade superior. Poder-se-ia compreender a linguagem como um arqui-meio, o espaço de medialidade absoluta onde as formas podem existir como imagens em completa autonomia em relação tanto aos sujeitos falantes quanto aos objetos dos quais representam a forma e a semelhança. (COCCIA, 2010, p. 44, 45)

A relação entre mimese e imagens está então, não somente numa semelhança sensível como também extra-sensível, na terminologia de Benjamin. A mimese se apresenta como uma forma de veiculação e apropriação de imagens, ultrapassando totalmente a noção de mera imitação ou duplicação. Ela é o que permite às imagens circularem em outras imagens e mesmo na linguagem:

O mimetismo é consequência do fato de que toda forma, mesmo quando ela parece ter uma relação essencial com o sujeito que a hospeda, é capaz de multiplicar-se a outros, *salva veritate sui et subiecti*, sem que o sujeito a perca ou se transforme e sem nenhuma necessidade de transformação da forma mesma. A imitação é essa vida secreta e veicular das formas. O sensível exprime metafisicamente essa capacidade secreta de absoluta transmissibilidade e de infinita apropriabilidade das formas. A imagem não é, assim, apenas o absolutamente transmissível, mas também o infinitamente apropriável” (COCCIA, 2010, p. 59)

Nesse sentido, é importante notar que o homem, além de se apropriar de sensíveis, é também uma forma sensível no mundo e que, esta forma, assim como os demais viventes é produtora de sensíveis:

(...) a vida humana não se define como um distanciamento do resto dos animais, senão apenas como um *aprofundamento* dessa mesma vida animal: ela é a vida animal que levou suas possibilidades às últimas consequências. A humanidade não é o Outro da animalidade ou do biológico, mas o animal absoluto, a vida absolutamente *sensível*. (COCCIA, 2010, p. 60)

É enquanto seres produtores de sensíveis que os performers de estátuas vivas de Fortaleza são trazidos a este contexto. Eles, em seu fazer cotidiano, se apropriam de imagens as mais diversas, e as multiplicam mimeticamente todos os dias nas ruas e praças de Fortaleza.

O performer Roberto, em entrevista, diz se utilizar de diversas imagens populares como anjo, “Michael Jackson” e até personagens de filme conhecidos como “Avatar”, para as reproduzir em estátuas. O suporte para tal é seu próprio corpo. Isso permite perguntar: será que seu trabalho mimético é mera cópia? A resposta logo se apresenta: não!

O percurso teórico desenvolvido até aqui sobre mimese e imagem permite salientar que, mais que uma reprodução pura e simples, nesse processo artístico houve apropriação e criação. Nele, todo o corpo se empenha na recriação (entendida como imitação com aditivo de criação pessoal) das imagens, essa recriação é, na verdade, a criação de novos sensíveis.

Nesse sentido, há certo diferencial na criação humana de imagens. Como dito anteriormente, essa criação em nenhum momento se descola da esfera da natureza, e, Coccia diz na citação anterior que “a humanidade [é] a vida absolutamente *sensível*”. Assim, entende-se que o processo de formação da personalidade é fundamental para essa forma humana de sensível que é “a vida absolutamente *sensível*”. Isso porque ao se apropriar de imagens, o homem não se transforma nelas, mas as recria em sensíveis dados ao mundo em percepção e, para que realmente haja recriação, e não mera cópia, há que se ter intervenção. Esta, quem faz é a personalidade do ser recriador/criador.

Ainda assim, esse processo de formação de personalidade não se dá afastado da materialidade das imagens, ao contrário, é quando o homem se identifica enquanto imagem sensível no mundo habitado por imagens, que o processo de formação da personalidade se inicia. O estágio do espelho, enquanto relação mimética, é fundamental para a formação da personalidade, pois é o que permite ao homem identificar-se enquanto imagem no mundo e então também identificar imagens no mundo e interagir e agir sobre elas.

Lacan describes it as ‘the transformation that takes place in the subject when he assumes an image’ – or as he prefers to call it, an *imago* (1977: 2). Where Freud regards identification as an emotional tie between two people, Lacan treats it as a mimetic relationship between the still-undeveloped ego and its mirror image. Before children can identify with and imitate their parents or other role models, they have to identify reflectively with themselves. Lacan in this way returns the theory of identification to its origins in the mimetic tradition, and in explicit acts of imitation⁹. (POTOLSKY, 2006, p. 126)

⁹ Lacan a descreve como a ‘transformação que ocorre no sujeito quando ele assume uma imagem’ – ou como ele prefere chamar, uma *imago* (1977:2). Enquanto Freud considera a identificação como uma ligação emocional entre duas pessoas, Lacan a trata como uma relação mimética entre o ego ainda não desenvolvido e sua imagem especular. Antes que crianças possam se identificar e imitar seus pais ou outros modelos de pessoas, elas tem que se identificar reflexivamente consigo mesmas. Lacan, nesse sentido, retoma a teoria de identificação em sua origem na tradição mimética, e em atos explícitos de imitação. (Tradução livre da autora)

Assim o processo de produção humana de sensíveis não é um de mera imitação ou cópia. Trata-se, antes, de recriação (entendida como imitação com aditivo de criação pessoal), na qual a personalidade garante a porção criadora e criativa de imagens.

2. A imagem de estátua viva

Retomando a prática das estátuas vivas, entende-se que sua técnica se baseia na mimese, entendida como processo não de duplicação, mas de criação. Sua técnica também se baseia no uso do corpo próprio do artista, de suas possibilidades físicas e psíquicas, de sua personalidade. É este segundo alicerce da técnica artística dos performers de estátuas vivas que confere ao seu trabalho caráter artístico.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Fotografias: Ângela V. Soares, registradas no dia 24/12/13.

Nas figuras apresentadas, tem-se algumas das inúmeras possibilidades tanto de estaticidade como de movimentação do trabalho desses performers. A figura 1 mostra a estátua inerte com a arma de caniveteiro à frente, esta é uma posição bastante repetida pelo performer. Relativamente confortável, ela permite a imobilidade durante tempo prolongado enquanto este espera pelo momento de interação com o público, pelo momento de mobilidade, tal como mostra a figura 2. A posição de tiro desta figura foi repetida algumas vezes pelo performer. No momento capturado na fotografia, ele a fez como forma de buscar interação com o público, mas a posição também foi repetida como *mise-em-scene* realizada após interação e contribuição do público. A figura 3 mostra o momento em que uma mulher deposita dinheiro na caixinha do performer, a movimentação deste começa com uma posição de reverência e agradecimento, semiflexiona os joelhos e puxa o chapéu em sinal de agradecimento, segue após isso,

uma *mise-en-scene* não capturada pela fotografia em que o performer simula mimeticamente um coração batendo.

Sua cor prateada, como no caso apresentado, confere o distanciamento entre o personagem que se apresenta e a figura humana e seu corpo que o representam. Não se trata ali do performer Roberto, trata-se da estátua viva de cangaceiro. A cor prateada confere o distanciamento entre personagem e performer, mas também o distanciamento fundamental entre personagem e público, isso permite reconhecer a imagem como estátua viva. O figurino procura reproduzir o que se tem no imaginário comum como estereótipo da figura de cangaceiro. Contudo, a relação mimética que se estabelece aí não se pauta pela duplicação, como dito anteriormente, mas na recriação. O figurino estabelece semelhanças com o estereótipo de cangaceiro, mas tanto a cor prateada, como os óculos de sol modernos, dentre outras características como a da receptividade e carinho com os passantes, fazem com que a estátua viva seja uma recriação, e não uma duplicação da figura de cangaceiro.

Uma análise pormenorizada que levasse em conta os moldes de análises realizadas para imagens estáticas como quadros ou fotografias, ou ainda para imagens em movimento tais como o cinema e o vídeo, não se adequaria propriamente a estas imagens. Isto porque não se levaria em conta o caráter essencial destas: a interação com o público. Portanto, o que se propõe é analisar brevemente essas imagens partindo-se de sua relação de interação com o público, pois é isto que determina também seu movimento ou estaticidade.

Visto que se trata de imagem viva, as fotos trazidas apenas mostram momentos paralisados pelo dispositivo fotográfico, momentos capturados que, contudo, não refletem a realidade da imagem em si. A imagem em si, movimenta-se em *mise-en-scenes* tanto para aqueles que contribuem financeiramente em sua caixinha, como para chamar atenção daqueles que passam para que parem, apreciem e contribuam, ainda que por vezes a estratégia utilizada seja a de dar sustos nos passantes ao se mover repentinamente, por exemplo. A fotografia ou vídeo de uma performance como a de estátuas vivas, não traduz a performance em si, nem a experiência em si de uma performance. Elas produzem outras sensorialidades e experiências, mas não aquelas experimentadas durante o acontecimento em si.

Este é, pois, o universo das imagens de estátuas: o da experiência do acontecimento. Elas rompem a estaticidade de um quadro ou fotografia, para interagir com o público. Seus movimentos não seguem uma sequência narrativa em si, nem tampouco são fixos a um dispositivo qualquer como o cinema ou vídeo. Tanto a estaticidade quanto os movimentos variam ao sabor dos acontecimentos, dos passantes e do próprio performer, o imprevisível está sempre à espreita...

Portanto, não se pode apreender nesses dispositivos de captura de imagem, uma imagem que é permanente fluxo, interação constante, experiência relacional. Disso, depende-se que a estátua viva, e sua imagem, entendida num sentido geral, depende da interação com o público, e depende justamente porque está ali viva, em carne e osso. Esse é então o suporte da imagem analisada: o corpo vivo em relação. Isto é também o que lhe acentua o potencial político.

3. Política e imagem de estátua viva

As imagens construídas pelo homem aderem ao mundo como forma de conhecê-lo e como forma de conhecimento sobre este. Já aí são políticas, enquanto se entende política como forma de convivência no mundo e compartilhamento deste, pautados no conhecimento que se produz e que se tem sobre este. Assim se pode pensar no caráter político das imagens enquanto produtoras de conhecimento, principalmente, no caráter político das imagens das estátuas vivas, enquanto sendo, também, processo artístico. Jacques Rancière fala sobre o caráter de aproximação entre arte e política:

Arte e política estão ligadas entre si como formas de dissentimento, como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética política no sentido em que os atos da subjectivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer. Há uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação de palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas em rotura com a antiga configuração do possível. (RANCIÈRE, 2010, p. 95, 96)

Não que essa proximidade seja sempre benéfica, mas ela mesma traz implicitamente novas possibilidades, como cita Benjamim: *“Eis a estetização da política como a pratica o facismo. O comunismo responde com a politização da arte”* (BENAJMIM, 1987, p. 196). O potencial político da arte sempre existiu, daí o receio declarado de Platão. Assim, encarando a arte como geradora de dissensos ela também se mostra como resistência e engendramento de possíveis, como a apresenta Rancière.

Entende-se os sensíveis produzidos pelos performers de estátuas vivas como reconfigurações da própria arte, como resultados de apropriações de imagens de diversas esferas (da popular à erudita) e criação de novos sensíveis. Quando se toma como exemplo o performer de rua Roberto e suas apropriações imagéticas, é possível refletir: O que pode ser um cangaceiro prateado que se movimenta roboticamente quando lhe dão moedas, em pleno sol escaldante, na praça do Ferreira ao meio dia?

Há nesse trabalho não só um deslocamento de imagens consagradas, mas também uso destas para criação de algo novo: as estátuas vivas; com materialidade também outra: o corpo dos performers. Em suma, pode-se dizer com Rancière que:

(...) há as estratégias dos artistas que se propõem transformar as demarcações daquilo que é visível e suscetível de ser enunciado, que querem dar a ver aquilo que não era visto, fazer ver de outra maneira o que era visto de modo demasiado fácil, pôr em relação o que não surgia relacionado, tudo isto com a finalidade de produzir roturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. (RANCIÈRE, 2010, p. 97)

Este é um caráter do potencial político da prática desses performers, o potencial político de sua investida mimética, quando se entende esta baseada não necessariamente no que traz de semelhante, de representativo, mas, principalmente, no que traz de diferente, de expressivo, das possibilidades variadas que inaugura.

Rancière diz que “A imagem da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Isto quer dizer que a arte opera para além das semelhanças que pode produzir. É nesse sentido que o autor fala de uma arquissemelhança como sendo “(...) a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém” (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Assim, os performers de estátuas vivas não produzem simplesmente semelhança, mas, a partir deste autor, produzem arquissemelhanças: ao olhar o cangaceiro do performer Roberto, conhece-se a figura histórica retratada e seu contexto, mas ao mesmo tempo, é possível reconhecer que não se trata de uma “réplica da realidade” histórica dos cangaceiros. A imagem está em praça pública, por onde as pessoas passam e interagem com ela, o vestuário é prateado e os movimentos são robóticos... Trata-se, com certeza, de uma representação de cangaceiro, mas uma que leva em conta a expressividade do performer que a idealiza e representa, que dá o seu “testemunho

imediatamente de um outro lugar, de onde ela provém” ao mesmo tempo em que faz dela um novo sensível dado a percepção.

À ideia de arquissemelhança talvez possa ser relacionada à de imagem dialética, de Walter Benjamin. No artigo “Suspensão e Imagens Dialéticas: ou quando o pensamento encontra o sublime” a autora Imaculada Kangussu traça as aproximações entre os conceitos de imagem dialética e história, de Walter Benjamin. A autora diz:

(...) a imagem dialética forma-se quando frente a tensões, o pensamento pára; esse choque do pensamento permite que elas se congelem como mônada – capaz de expressar o todo em que está inserida – em que o Passado pode ser percebido através da imagem que ele apresenta no tempo de Agora. (KANGUSSU in DUARTE & FIGUEIREDO, p. 417)

As estátuas vivas, ao trabalharem no tempo presente com imagens que remetem à um contexto histórico anterior, cita-se o exemplo do performer Roberto e seu trabalho como cangaceiro, são arquissemelhanças, no sentido de Rancière: mantém relações com um lugar de origem, mas não o replicam, falam dele, mas a partir de outro lugar. No caso do performer em questão, se referem ao passado, mas a partir do presente. No sentido apresentado, são também imagens dialéticas. Mas não só por isso, como também por seu teor crítico. Sobre isso Georges Didi-Huberman, ao falar de imagem dialética diz:

Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que “somente imagens dialéticas são imagens autênticas”, e porque, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para construí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171, 172)

O autor também traça aproximações entre os conceitos de imagem dialética e história, de Walter Benjamin: “Não há portanto imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174). Esse trabalho crítico, acredita-se poder estar presente na relação das imagens das estátuas vivas com seus olhantes.

Não se defende aqui que este seja o intento dos artistas, mas que, assim como o lugar da imagem sensível é o lugar intermediário entre sujeito e objeto, tal como defende Coccia, o lugar deste trabalho crítico é esse mesmo: o lugar da relação entre imagem sensível e sujeito cognoscente, ambos necessários para que a relação seja

possível. E isto, resta acrescentar, independe de intenções prévias tanto dos performers que produzem a imagem, como dos olhantes que as apreciam.

Há assim uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como repartição singular dos objetos da experiência comum, que opera por si mesma independentemente dos desejos que possam ter os artistas em servir esta ou aquela causa. (RANCIÈRE, 2010, p. 96)

Então, o caráter dialético não se encontra na imagem em si, mas na relação que se estabelece entre esta e o olhante, o caráter dialético está diretamente ligado à essência interativa e relacional das estátuas, tal como analisado acima; isso que possibilita o ressurgimento da constelação de imagens relacionadas através da memória, da qual fala Didi-Huberman em citação anterior, onde se estabelece a relação entre passado e presente de que fala Benjamin.

Acredita-se, pois, que as estátuas vivas produzem imagens dialéticas, no sentido de Benjamin. Há relação delas com um passado humano mítico, ao mesmo tempo em que se apresentam como obras contemporâneas, de plasticidade contemporânea. Mais que isso, muito mais que isso, acredita-se no seu poder crítico e em sua capacidade de estabelecer relações dialéticas com seus olhantes, e é nisso que reside o poder de seu olhar sobre estes. E é aí que se estabelece também, seu teor político.

4. Considerações finais

Este artigo procurou refletir sobre a mimese como mais que duplicação, como a forma em que as imagens circulam e como forma de apropriação destas para recriação. Nesse sentido, se apresentou o trabalho do performer de estátua viva Roberto, como exemplificação do exercício teórico apresentado sobre mimese. Mais do que para refletir uma relação mimética, utilizou-se do trabalho desse performer para ilustrar o potencial político que existe na mimese e em toda forma de arte. Potencial este que se acredita acentuado no trabalho de estátua viva, por seu caráter interativo e relacional.

Referências

- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética. **Travessia – revista de literatura**. UFSC, Santa Catarina. Número 33, ago.-dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124> Último acesso em: 21/11/2013, às 13:00.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

_____. **Mente e matéria ou a vida das plantas**. **Revista Landa. Revista do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos da Universidade Federal de Santa Catarina**. Volume 1, número 2. 348 páginas, 2013. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/Edicoes/v1ed2-2013.html>. Último acesso em: 21/11/2013, às 13:00 horas.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

FROTA, Ana Luiza Varella. Walter Benjamin: tempo, imagem, imitação, apresentação. **Análogos X. Anais da X SAF-PUC**. Semana dos Alunos de Pós-Graduação em Filosofia. Rio de Janeiro. Volume X. 235 páginas, dez. 2010. Disponível em: <http://www.analogos.fil.puc-rio.br/index.php/anais-da-x-saf-puc>. Último acesso: 21/11/2013, às 13:20.

GEBAUER, Günter & WULF, Christoph. **Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas**. São Paulo: Annablume, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of presence: what meaning cannot convey**. California: Stanford University Press, 2004.

KANGUSSU, Imaculada. Suspensão e imagem dialética: ou quando o pensamento encontra o sublime. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (organizadores). **Mimesis e expressao**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

POTOLSKY, Michael. **Mimesis**. New York: Routledge, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.