

TE
EMF

DO CC

DMC

VE

ERBC

D

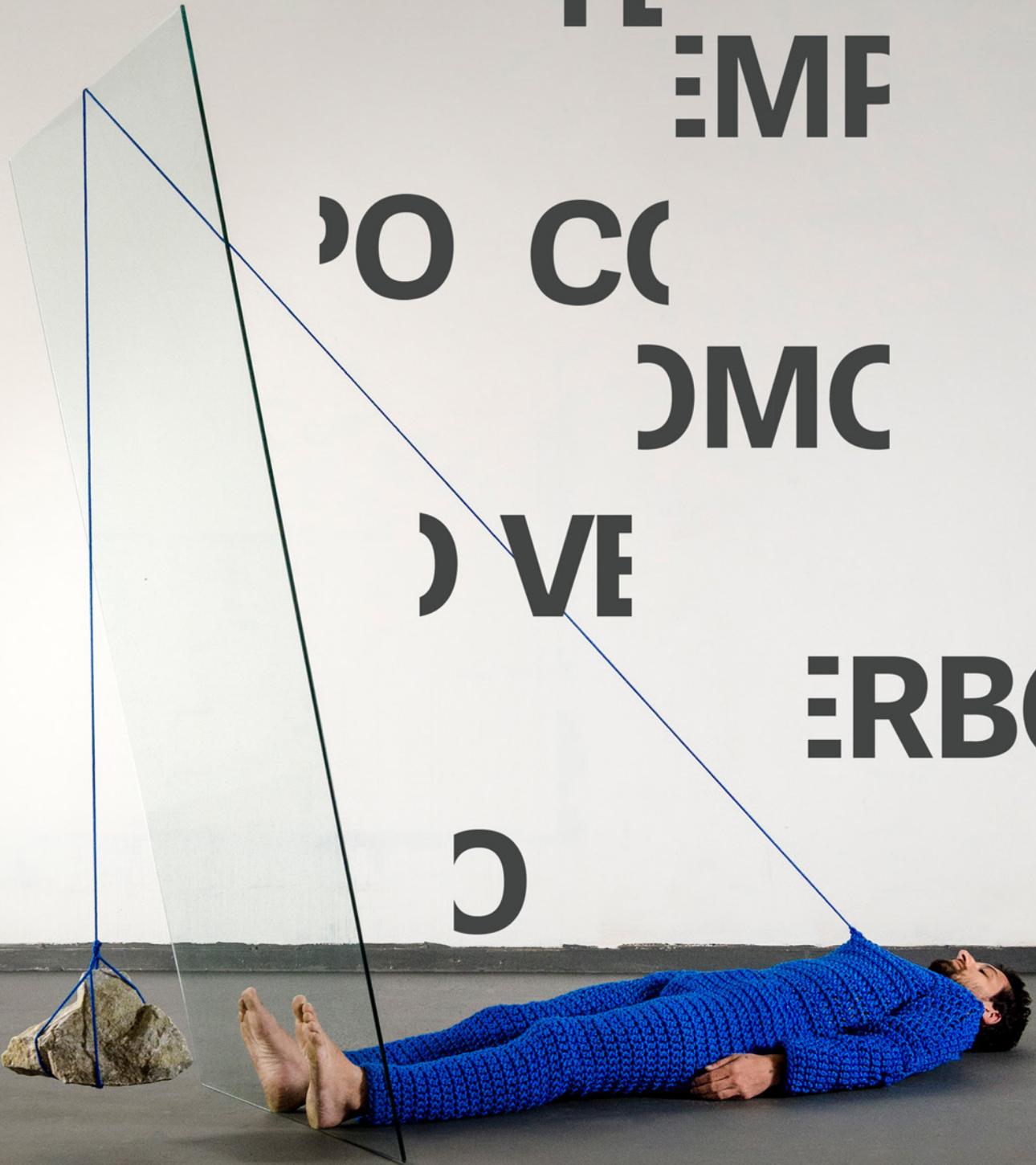


Imagem de capa:

Túlio Pinto

Nadir #Escaleno, 2016

fotoperformance (performer: Diego Passos)

Traje de corda, lâmina de vidro e pedra

TEMPO COMO VERBO

O TEMPO COMO VERBO

Concepção e organização **Laura Cattani e Munir Klamt**

Fotografias **Anderson Astor e Filipe Berndt (pp. 32-33)**

Projeto gráfico e intervenções sobre
imagens das obras **Guilherme Dable**

Revisora **Maiara Alvarez**

Edição **Névoa**

Tiragem **500 exemplares**

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO-CIP

T288 Tempo como verbo / organização Laura Cattani, Munir Klamt; fotografias
Anderson Astor – Porto Alegre: Névoa, 2021.
68 p.: il.

Publicado com: O fim do presente.
ISBN: 978-65-994686-1-2

1. Tempo – Arte. 2. Representação do tempo. 3. Arte contemporânea. 4. Forma
do tempo. 5. Exposição de arte. I. Cattani, Laura. II. Klamt, Munir. III. Astor,
Anderson.

CDU: 115:7

Bibliotecária responsável: Jacira Gil Bernardes – CRB 10/463

TE
EMF
DO CC
DMC
VE
ERBC
D

Organização
Laura Cattani
Munir Klamt

Névoa
Porto Alegre, 2021

NÉVOA EDIÇÕES

Conselho editorial **Laura Borsa Cattani** | UFPel
(Universidade Federal de Pelotas)

Munir Klamt Souza | UFRGS
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Conselho científico **José Afonso Medeiros Souza** | UFPA
(Universidade Federal do Pará)

Alejandra Hernández Muñoz | EBA/UFBA
(Escola de Belas Artes da
Universidade Federal da Bahia)

Ana Zeferina Ferreira Maio | FURG
(Universidade Federal do Rio Grande)

Androula Michael | CRAE-UPJV
(Université de Picardie Jules Verne)

Christus Menezes da Nobrega | UnB
(Universidade de Brasília)

Daniela Pinheiro Machado Kern | UFRGS
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Eduardo Ferreira Veras | UFRGS
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Mario Celso Ramiro de Andrade | ECA-USP
(Universidade de São Paulo)



REALIZAÇÃO

TORUS
INSTITUTO CULTURAL

APOIO (vinculado ao projeto de pesquisa "Obscuridade Íntima do Tempo" de Munir Klamt (IA - UFRGS))

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

IA
INSTITUTO DE ARTE

DAV

M|A|R|G|S

Projeto realizado com recursos da Lei no 14.017/2020

IB
INSTITUTO
BRASILEIRO
DE
LÍNGUA
E
LETRAS

ISCV
IFS
NOVAS FAÇANHAS
NA CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL

TEMPO COMO VERBO

- 11 **FALAR SOBRE O TEMPO É CONJURAR A SOMBRA DE UM OBJETO AUSENTE** | Laura Cattani | Munir Klamt
- 16 **TEMPO COMO VERBO** | Curadoria: Laura Cattani | Munir Klamt
- 50 **ONDE HABITA O TEMPO?** | Laura Cattani | Munir Klamt
- 58 **ENSAIOS SOBRE OS ARTISTAS** | Juliana Proenço
- 72 **SOBRE A/OS ORGANIZADORA/ES, AUTORA/ES E ARTISTAS**





páginas anteriores:
André Severo
Sem título, 2017/2020
Videoinstalação, 30'

FALAR SOBRE O TEMPO É CONJURAR A SOMBRA DE UM OBJETO AUSENTE

Laura Cattani

Munir Klamt

Embora nos pareça algo óbvio, absolutamente banal e simples, basta tentar defini-lo para percebermos o quanto o conceito de tempo é escorregadio. Frequentemente nos referimos apenas aos instrumentos de medição do tempo, como as horas, os ciclos naturais (como as órbitas, as marés ou as estações), ou mesmo os éons geológicos, que são medidas ou eventos que aderem ao tempo, mas não são o tempo em si — como se confundíssemos a fita métrica com a realidade que ela mede.

O que é, então, o tempo? O mais cambiante e escorregadio dos conceitos engendrados pelo humano. Sua natureza polissêmica não é casual, é seu próprio caráter. Contrariando certo senso comum, talvez percebamos que o mais importante não é falar o que se sabe, mas seu anverso, os pontos cegos de nossa cognição.

O cerne desta proposta é o tempo na arte, suas manifestações e representações, sua influência no próprio fazer artístico, que se torna ainda mais relevante no contexto de isolamento social, um momento no qual nossa própria percepção de tempo, duração e repetição é afetada.

Este projeto nasceu com dois vieses. O primeiro, ontológico: um interesse contínuo e múltiplo pelo tempo na arte. O segundo é colado a este peculiar mundo que nos cerca, especialmente neste momento: o projeto foi planejado como uma resposta-ação às restrições de acesso do público aos espaços expositivos durante o período pandêmico (e uma reflexão sobre suas alternativas de fruição), com o compromisso de levar a arte contemporânea de forma acessível, segura e instigante a uma ampla gama de pessoas. O projeto foi pensado, também, enquanto um instrumento para contribuir com a cadeia produtiva da cultura no Rio Grande do Sul, duramente impactada pela pandemia da Covid-19. A contratação de mais de 40 profissionais, de técnicos a artistas, traz acesso a renda neste período de exceção.

O Tempo como Verbo é um projeto concebido com o Instituto Cultural Torus, uma organização cultural independente, sem fins lucrativos, que age como um laboratório de ideias e produção, de caráter investigativo, reflexivo e propositivo, que busca contribuir para promover transformações e estimular a economia criativa por meio de intercâmbio cultural, produção de projetos inovadores em arte contemporânea e desenvolvimento de plataformas de pesquisa.

Neste projeto, buscou-se a inovação ao utilizar o Metaverso (ou Realidade Ampliada), um novo tipo de espaço coletivo e compartilhado, composto de múltiplas plataformas: sejam virtuais (como a sala imersiva 3D da exposição *Tempo como Verbo*, os filtros de realidade aumentada *Tempus Fugit*, o álbum musical *Sete Infinitudes* e conteúdos compartilhados em redes sociais, como *Coalescer*) ou analógicas (como o livro *O Fim do Presente* e o livreto *Áster*). Há, ainda, eventos que ocorrem presencialmente, como a Residência Artística *Torus*, em Garibaldi/RS, ou a doação das obras de arte para o acervo do MARGS.

A curadoria de *Tempo como Verbo* foi concebida como uma fábula na qual os personagens nascem antes da trama e, desorientados, esperam os acontecimentos (ou as fatalidades) levá-los delicadamente pela mão. Então vem o *Locus*, o curioso lugar onde ocorre a exposição *Tempo como Verbo*: uma sala virtual originada da desobrigação de se apegar às regras que ordenam o nosso mundo fenomênico. Por que reproduzir, em uma galeria virtual, um cubo branco – ou qualquer outra espécie de espaço do mundo real? Por que não um espaço desprovido da conformação da gravidade? Um ambiente que resguarde em sua arquitetura paradoxos visuais, zonas ambíguas de profundidade, no qual o próprio lugar da ocorrência deste *Tempo como Verbo* seja, antes de tudo, uma pergunta. Um espectador atento às referências localizará, na galeria, ecos dos paradoxos das gravuras de Escher, das masmorras de Piranesi e dos jogos visuais, como o notório pato-coelho, para criar um espaço expositivo intermediário, que se desloca na desconfiância de nossos sentidos, interzona entre o real e o onírico.

Depois, seu nome: *Tempo como Verbo*. Se cremos nesta equivalência do título, no qual tempo igual a verbo, como gêmeos ou duplos, temos um porto seguro semântico. Mimetizamos o dicionário e, na sequência, nos apegamos a uma série de possibilidades. O tempo expressa ação, estado ou mudança de estado ou, talvez, todos os verbos possíveis tornados vivos. Nós corremos, carregamos, reclamamos, morremos, etc.; assim como uma entidade para flexão do tempo (*mise en abyme*), nós fomos, somos e seríamos! Cabe-lhe, também, a expressão do pensamento por meio de palavras escritas ou faladas: a articulação precisa entre o sentido-pensado e o dito enquanto linguagem.

Abordamos, agora, as partes desta fábula do tempo, mas, menos do que sua narrativa ou personagens, focamos nos princípios que a movem. André Severo traz duas obras, ambas desprovidas de nomeação e marcadas pela desolação: a primeira, um vídeo no qual um farol é fustigado por assustadoras ondas no meio da noite. O outro vídeo mostra uma casa de madeira tomada por um incêndio. Ambas obras parecem constituir uma tragédia, um conjunto de acontecimentos desagregadores sobre os quais criamos hipóteses. De quem é a casa queimada? Quem enfrenta o isolamento envolto naquele revolto mar? Sob certa vertigem, essas perguntas surgem como ato reflexo. Mas, então, outra camada de questionamentos reveste nossa consciência: que fogo é aquele que se propaga, mas não consome? Que mar é aquele que parece condenado a reproduzir fragmentos, repetidamente, como se fossem módulos de um conjunto fixo? Intuitivamente vamos construindo

um tempo de outra realidade, que parece se dobrar sobre si mesmo — como se houvesse um presente que não é aquele no qual nos deslocamos, mas outro, como um labirinto no qual voltamos sempre a um mesmo ponto. André Severo cria um paradoxo, como se a trindade do tempo (passado–presente–futuro) se tornasse uma fita de Moebius, alimentando infinitamente o dentro (presente) pelo combustível do fora (passado–futuro) sem que existam de fato.

A desconfiança sobre o estatuto da realidade não arrefece em *Invisível*, de Dirnei Prates. Diante de paisagens da zona litorânea de Santa Catarina, Prates nos revela um périplo que não envolve apenas essa limitada deambulação, mas contém um inventário de si, em um processo de luto familiar. Ao tentar tornar discurso aquilo que se esvazia ao ser articulado em palavras, Prates convida o invisível, não apenas como metáfora, mas também como dispositivo técnico alegórico. O artista recorre a um filtro infravermelho, capaz de captar um espectro da luz além da capacidade humana, e traduzi-lo em imagens plúmbeas, desprovidas de contrastes. Há, nas fotos de *Invisível*, uma beleza ambígua, como se, durante o torpor ou na recuperação dos sentidos após um choque, a consciência aprendesse algo raro e especial, mas o corpo se desassociasse dessa percepção. A série é uma espécie de réquiem visual, mas também uma ponderação metafísica sobre a matéria animada chamada corpo. As temporalidades que esta obra opera são duas, aparentemente contraditórias: a primeira é a dos ciclos — seja da vida humana, das estações ou mesmo do movimento da areia da praia sob o vento —, a outra é a da eternidade que ampara todos os acontecimentos deste mundo, o tempo mítico e não conspurcável.

Agora traçamos uma quarta parede em relação à obra de Prates e lentamente a atravessamos, em direção à poética de Virgínia Di Lauro. Temos um hábito social que nos obriga a um conhecimento modesto de nosso próprio corpo. Mas este segue sendo, em essência, um mistério. Desconhecemos os mecanismos de nossos plexos, as trilhas de nosso aparelho psíquico e até a forma de nosso corpo sensorial (não este que vemos mediado por espelhos ou fotografias). As obras de Virgínia di Lauro percorrem um périplo neste território inóspito, como se a artista desse liberdade a seu corpo para ser o que deseja e seu inconsciente fosse um demiurgo em posse das metamorfoses de sua carne. A arena destes acontecimentos são as dobras, acolhedoras reentrâncias do sonho. Desde a antiguidade, os sonhos são oráculos (ilusórios ou premonitórios), mas também porta vozes do esquecimento — o grande enredo do sonhar permanece quase todo submerso. As imagens que suas fotos revelam são partes de um jogo no qual di Lauro atravessa o palácio da memória para trazer à lembrança o corpo hiper-real — pois une seu corpo físico, seu corpo sensorial e o corpo mitológico, em uma condensação do tempo onírico, reconstruído na linha cronológica de nossa fala ao contar um sonho.

Um instante congelado é, com frequência, o fator operante e núcleo das esculturas de Túlio Pinto. Em peças como *Cumplicidade #14* e *Linha de Terra #9*, matérias e qualidades contrastantes, vidro e aço, fragilidade e robustez, são colocadas em seu limite, como um arco tensionado em mira. Um equilíbrio

provisório, como se dois lutadores cansados buscassem um *clinch* para restaurar as forças. Em suas esculturas, as coisas matéricas — este mundo ao qual nos apegamos — são sinalizadores, indicativos deste instante que se imobiliza. Um presente que parece estendido, um duelo que é sempre o prólogo de um devir, de uma promessa contínua de desabamento que ocorre não nas obras, mas instaura-se na imaginação do espectador.

Nadir Escaleno joga com esses elementos ao trazer o registro de uma performance na qual uma lâmina de vidro é apoiada no chão e escorada, ereta, aos pés do performer que a sustenta, enlaçada por uma corda que tem, em uma de suas extremidades, um macacão tramado com corda azul, trajado por Diego Passos e, na outra, uma pedra servindo como lastro deste sistema. Há um conjunto de transsubstanciações ocorrendo em fluxo contínuo, onde surge um duplo transfigurado: o vidro, em sua geometria, escala e imponência, evoca um corpo translúcido, um estranho fantasma diante do corpo caído de Passos; a pedra, como um contraponto do coração; o fio tensionado, uma zona transcendente. A região do tórax da qual sai o fio e à qual a pedra se opõe é associada ao terceiro chakra e, em diversas tradições, indica a energia e a cura. Então, este instante estancado, este tempo que é promessa, conjura forças de transformação onde o humano e a matéria inerte atuam em um presente agudo e latente, mas também evoca forças recalcitrantes, que deslizam do tempo e se escoram na eternidade.

Bruno Borne, em *Escudo de Perseu*, evoca o instante único, miraculoso, da petrificação da Górgona sob a ação de seu próprio olhar devastador, refletido no escudo. Há uma vertigem, que só nos cabe a imaginação para acessar, da carne tornada rocha, do tempo humano preso à imobilidade do núcleo mineral. Borne também conjuga outra temporalidade, mais exótica, ao gerar uma projeção de luz branca que se expande sobre um espelho convexo circular, quase uma lunação, síncrona ao som de um sino, ao longo de um minuto, fazendo com que o observador conjugue ambos como uma entidade única, indivisível. A luz, como sabemos, é usada como medida cósmica, limite da velocidade, e demarca a imensidão do universo. Neste processo sinestésico, um sentido obscuro e esquecido é convocado: o da percepção do tempo, sem depender de dispositivos ou referências externas, que usamos para quantificar o tempo que passou. E, ao observar repetidamente o *Escudo de Perseu*, começamos a introjetar a luz, o som, e o tempo como uma trindade.

Embora a ação que dá origem a *Trindade do Tempo*, da Ío, seja simples, a obra opera dimensões de tempo e desejo complexas: de um pequeno barco de pesca artesanal, saindo de Garopaba, em Santa Catarina, três anéis são jogados ao mar. Esses anéis representam o Tempo: passado, presente e futuro. Sua forma circular remete aos ciclos temporais, à infinitude e ao movimento das marés. Os anéis do passado e do futuro são em ouro, remetendo à duração, à ideia de uma herança que se preserva, um tesouro que se guarda, nostalgia e idealização, mas também algo que se constrói, com a esperança de que irá durar. O anel que representa o presente, no entanto, é feito de prata escurecida e se refere ao nosso contato com o real. Sua perda é menos um potlatch, oferenda ou eco poético de *Ouro no Sena*,

de Yves Klein, e mais um desejo pela contingência de seus destinos. A obra tem duas extremidades temporais: a primeira é recorrente aos artistas que sempre tiveram, em suas infâncias, influenciados pela literatura de aventuras, a fantasia de encontrar tesouros trazidos pelas ondas. A segunda ocupa outro espectro, o fascínio com a cobiça, presente em diversas lendas locais. A performance foi privada, com apenas o barqueiro Mestre Kaiko por testemunha, mas *Trindade do Tempo* existe no futuro pois, ao publicizar o trabalho na mídia e redes sociais, esta passa a construir no espectador a possibilidade de encontrar as joias. Talvez estes anéis se percam no ciclo das marés, afundem na areia irreversivelmente, se degradem ou sejam incorporados por um animal, mas eles existem como imaginação, desejo de que alguém consiga recuperá-los.

Por fim, uma figura loira, esguia, acenando para seu séquito com uma faixa cujas cores representam, na bandeira do Brasil, a riqueza de seu ouro e de suas florestas, mas com as palavras *Miss Take* estampadas, a obra de Andressa Cantergiani é um trocadilho, epígrafe de nosso tempo: erro. Lição beckettiana da excelência do fracasso, errar é preciso. Nesta obra, a artista apoia-se em precários sapatos de salto feitos em gelo, cujo processo de derretimento torna inevitável sua queda. A performance se estabelece em contrastes: a elegância e o ridículo, o equilíbrio e o tombo; a beleza e a crueldade arbitrária dos padrões estéticos impostos. A performance tem algo de triste, porém cômico, pois, por alguma razão evolutiva, nos diverte a *schadenfreude*.

As obras desta exposição agem como curiosos instrumentos de cartografia que delineiam aspectos do tempo, suas bordas e superfícies. Como se estes personagens, aos quais nos referimos no início do texto, desobrigados de sê-lo, se tornassem verbetes, como o princípio de um dicionário de tempos imaginários.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO TEMPO COMO VERBO

Curadoria **Laura Cattani | Munir Klamt**

Artistas **André Severo | Andressa Cantergiani |
Bruno Borne | Dirnei Prates | Ío |
Túlio Pinto | Virgínia Di Lauro**

Elaboração peças 3D **Blau**
e galeria virtual

TEMPO
COMO
VERBO







André Severo
Sem título, 2017/2020
Videoinstalação, 30'





445M2015000015









Ío
Trindade do tempo, 2021
Fotoperformance
100 x 70 cm



Túlio Pinto

Linha de terra #9, 2017

Aço, pedra e vidro

210 x 170 x 285 cm





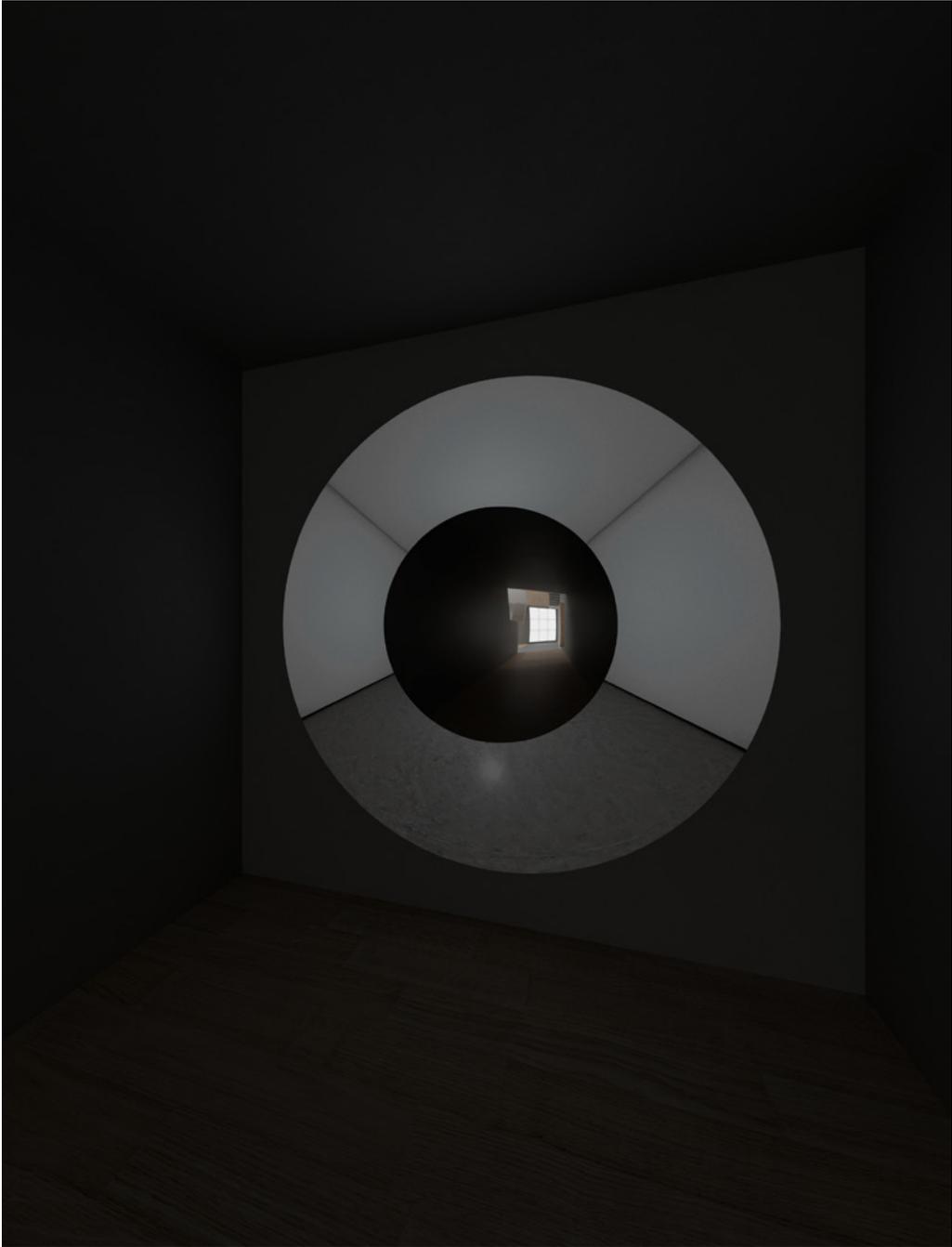
Túlio Pinto

Cumplicidade #14, 2017

Vigas H e vidro soprado

90 x 110 x 140 cm







Bruno Borne

Escudo de Perseu, 2020.

Vídeo em animação digital, 2'



Dirnei Prates
Invisível III, 2017
Fotografia
110 x 150 cm

Invisível IV, 2017
Fotografia
45 x 60 cm





Invisível VI, 2017
Fotografia
80 x 110 cm

Invisível VII, 2017
Fotografia
45 x 60 cm





Invisível IX, 2017
Fotografia
110 x 150 cm

Invisível XI, 2017
Fotografia
80 x 110 cm







Páginas anteriores

Virgínia Di Lauro

Que a função fosse outra, 2020

Fotografia com manipulação
digital

24 x 30 cm

Através dos nervos, 2020

Fotografia digital
24 x 30 cm



Diluir-se enquanto escapa

o tempo, 2016

Fotografia digital

30 x 40 cm

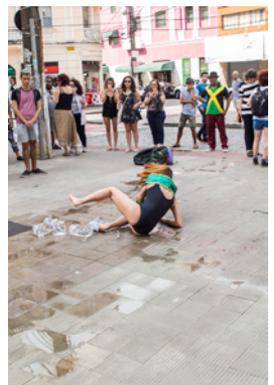
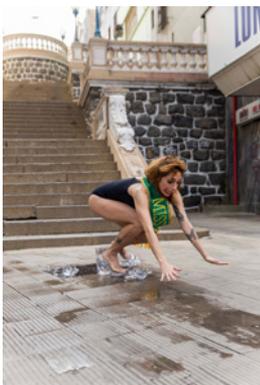
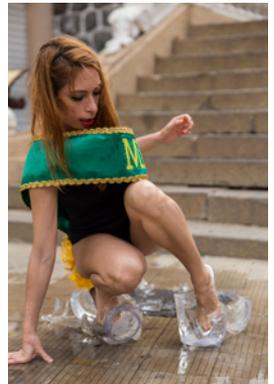
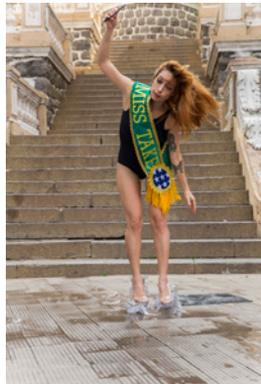
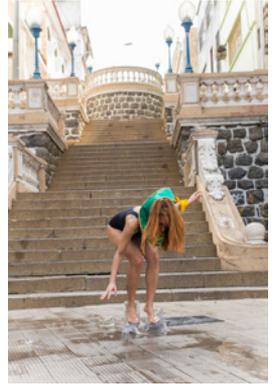
Para um corpo sem rosto, 2018

Fotografia digital

24 x 30 cm









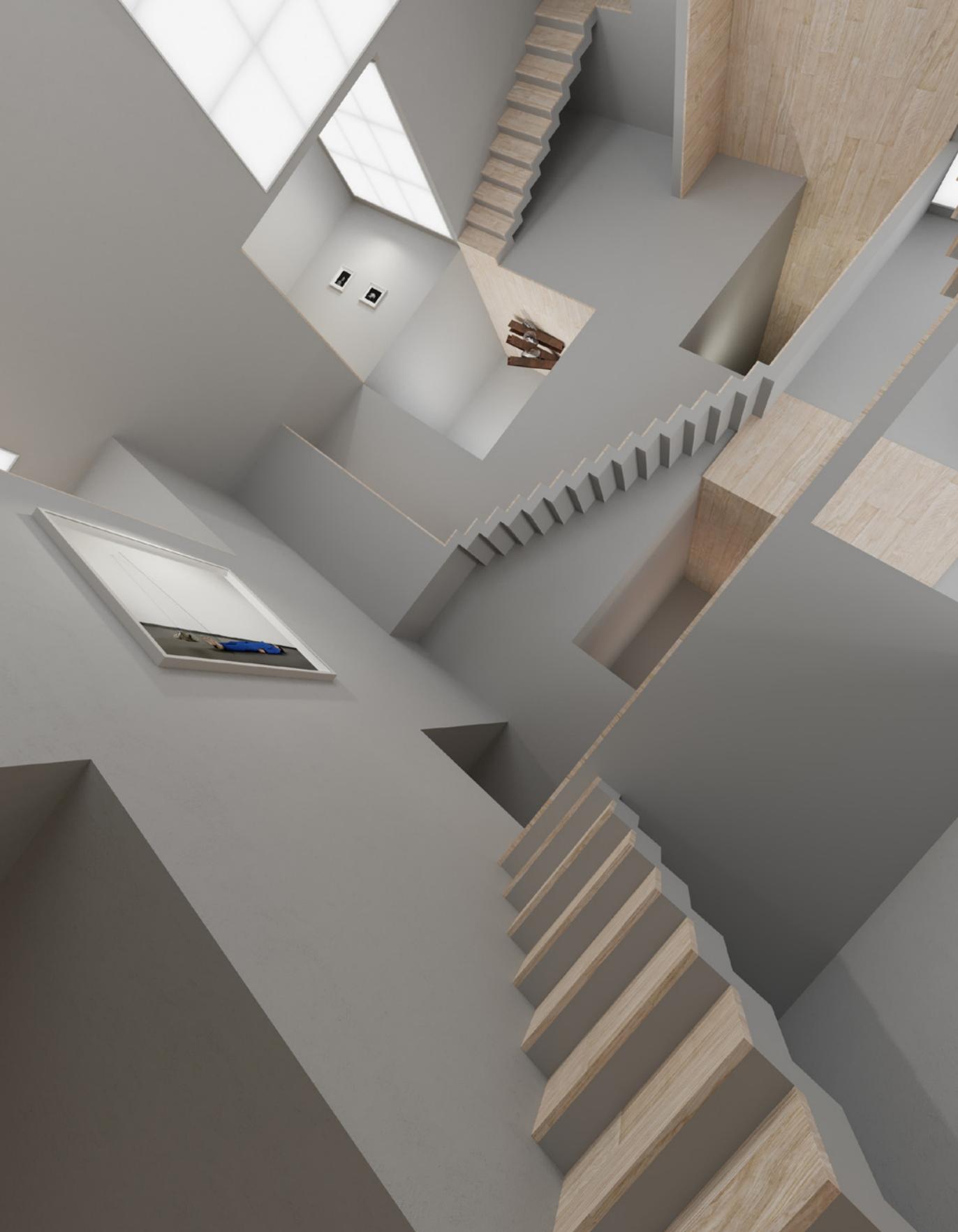


Andressa Cantergiani
Miss Take, 2018
Registro de performance
160 x 100 cm cada

TEMPO
COMO
VERBO









TEMPO
COMO
VERBO

ONDE HABITA O TEMPO?

Laura Cattani

Munir Klamt

1 | PÁGINA

Caro leitor, o objeto que tens diante de teus olhos, um livro, é curiosamente preciso para refletir sobre o assunto que abarca todo este projeto: o tempo. A contingência que não nos permite afirmar se este livro é um objeto físico, palpável, ou uma variante digital, é justamente o que nos ajuda a evocar uma querela entre o pergaminho e a folha do livro, que se tornou um divisor em nossa percepção do tempo. Talvez julgues que estejamos entrando em uma conversa bizantina e desinteressante, mas adiantamos que não. Os objetos ao nosso redor, e que nós mesmos construímos, nos moldam mais do que gostaríamos de admitir (pense nos graus de tua ansiedade antes da existência dos dispositivos móveis, ou nas configurações de tua cidade antes da existência do carro), mas alguns objetos têm uma influência quase subterrânea, imperceptível – como a do livro.

O livro, palpavelmente reconhecível¹, é contemporâneo da queda de Roma; foi substituindo o rolo, forma normativa da Antiguidade Clássica. Mesmo que ambos compartilhem um mesmo texto, sua operacionalidade é distinta, assim como o andamento da leitura. O rolo de papiro, e mais tarde o pergaminho, era desenrolado pelo leitor com a mão direita, enquanto a esquerda apoiava o cilindro que era envolto pelo volume. Na transição do pergaminho para o livro surge uma entidade que, pela banalidade atual, torna-se invisível aos nossos olhos, mas que transubstancia definitivamente o nosso imaginário: a página. Nela, o tempo de leitura de um texto passa a ser dividido em intervalos regulares, compassado pelo ato de virar cada folha.

Assim, comenta Agambem, “a página, unidade descontínua e encerrada em si mesma, separa, a cada vez, um elemento textual do outro, que o olhar apreende como um todo isolado que deve desaparecer fisicamente para permitir a leitura da página seguinte. (...) foi observado, nesse sentido, que o livro correspondia à concepção linear do tempo, própria do mundo cristão, ao passo que o volume, com seu desenrolamento, correspondia mais à concepção cíclica do tempo, própria da Antiguidade Clássica. O tempo da leitura reproduzia, de algum modo, a experiência do tempo da vida e do cosmo, e folhear um livro não era a mesma coisa que desenrolar o rolo do *volumen*”².

2 | GRÃ-BRETANHA

Com frequência falamos de um tempo único, que se desloca inexorável e homogêneo (claro que, aqui, desconsiderando a relatividade geral). Mas será que faz algum sentido esse entendimento ou é apenas uma convenção, um hábito ao qual estamos apegados? Talvez um artigo clássico de Benoît Mandelbrot, *Qual o tamanho da costa da Grã-Bretanha?*³, possa nos ajudar na clareza deste argumento. “Uma costa selvagem é extremamente sinuosa, e, por conseguinte, seu comprimento final se mostrará de tal grandeza, que não haverá inconveniente prático em considerá-la infinita”⁴. A refutação aparentemente é dada por qualquer inglês que, por hobby ou obrigação, tenha circulado a ilha. “Como não eram eternos e concluíram a excursão, a costa britânica podia ser tudo — selvagem, sinuosa, bela —, mas infinita não, definitivamente não”⁵. O que Mandelbrot nos propõe é a seguinte imagem: um indivíduo deve se deslocar pelo litoral o mais perto do mar possível, deixando uma pegada a cada passo. Quando seu périplo o levar ao ponto de origem, o conjunto de suas pegadas será o comprimento da costa. A mesma jornada deverá agora ser executada por um lagarto. Incapaz de seguir proporcionalmente o arco do passo humano, o lagarto enfrentará acidentes de percurso que eram desconsiderados no primeiro trajeto. Reentrâncias não serão saltadas, mas percorridas. Uma eventual formiga que percorresse o mesmo trajeto, o mesmo trajeto não percorreria: “A medida do homem é antropocêntrica, uma entre tantas outras. O comprimento do litoral dependerá do agrimensor, da abertura do compasso — das pernas do homem, do lagarto, da formiga. Será menor a estimativa para o pássaro do que para o cão”⁶. A costa da Grã-Bretanha não tem um comprimento intrínseco, é a consideração de Mandelbrot, mas há várias camadas de trajetos possíveis.

E se aplicássemos esse pensamento espacial ao deslocamento do tempo? O que nos parece bizarro era, aos nativos estadunidenses Hopi, algo comezinho. Talvez síncronos aos ciclos do mundo que os cercavam e do qual eram parte (não objeto), eles entendiam o tempo em um pluralismo de acontecimentos, seja o apodrecimento de uma fruta, a chegada do inverno ou o tempo de vida de um bisão. Em sua cognição, o tempo não se deslocava em uma linha, mas em camadas. Para eles, havia tantas espécies de tempo como de vidas⁷.

3 | CRONOFOTOGRAFIA

Étienne-Jules Marey não foi movido por pendores artísticos quando desenvolveu um dispositivo com a função de abarcar um conjunto de movimentos em um registro unificado, a cronofotografia. Essa talvez tenha sido a primeira vez em que os fragmentos de um instante eram dissecados, uma imagem técnica que revela não só a elegância dos corpos em ação, como o tempo. As imagens de Marey são, ainda hoje, fascinantes — vide *Voo do pelicano* (aprox. 1882), que nos convida a um devaneio. E se nossa limitação cognitiva fosse o que nos condena a deslizar indefinidamente no presente, mas cada ser ou coisa permanecesse indivisível enquanto corpo, em toda sua existência matérica, na linha do tempo? Dessa forma, todos os eventos — passados, presentes e futuros — coexistiriam, como um sinuoso

muro que iniciaria no momento em que se sai do útero e seria moldado até a decomposição do corpo. Marcel Duchamp, influenciado por Marey, como é sabido, pintou um quadro que nos ajuda a dar forma a nosso argumento: *Jovem Triste em um Trem*, de 1911. Podemos imaginar nossa vida como uma sequência gigantesca de *tableaux vivants* pelos quais nossa consciência, por alguma razão exótica, se desloca lentamente — como um passageiro de um trem, observando a paisagem.

4 | PONTO ZERO

Nos parece difícil aceitar que o tempo tenha tido um início, um ponto zero, *fiat lux* (ou *Big Bang*), mas também que seja infinito (palavra que nossa consciência e nosso corpo mortal buscam apreender, mas repelem em vertigem) e não se encerre jamais. Nosso calendário teve um ponto zero e tem um curioso tempo reverso antes deste marco.

Quando nasceu Assurbanipal? No ano de 668 na direção contrária ao ponto zero.

Que ponto zero é este? O que chamamos *Anno Domini*, “O nascimento de nosso senhor Jesus Cristo” — respondem as crianças em uníssono na catequese.

Diz-se que Cristo, a figura que se convencionou usar como marco dessa contagem, não teria nascido no ano zero (pois Herodes, figura indubitavelmente histórica, morreu em 4 AEC, logo...). Mas podemos nos entregar a um jogo de maior dimensão simbólica: e se o ponto zero de nosso calendário jamais tivesse existido? Quando excluímos os evangelhos da equação (lembrando que o de Marcos, testemunho da narrativa de terceiros, começa a ser escrito mais de trinta anos depois) e nos dedicamos à dimensão empírica e arqueológica deste personagem, não há qualquer prova tangível (procure por si, é fascinante).

Esqueçamos o homem, misteriosa parte de uma engastada trindade, mas nos atenhamos ao fenômeno quase natural do ponto zero da cronologia, curiosamente pensado por um monge de nome Dionísio, o Exíguo⁸. E se nos entregássemos à fantasia, pensando uma outra trilha para este calendário onde Dionísio, deidade dos ciclos vitais, do vinho e das forças caóticas, que desce ao submundo e revive os mortos, o único semideus olímpico a sair do ventre de uma virgem humana, tivesse sussurrado aos ouvidos de um monge, no século V, a ideia ousada de criar, retrospectivamente, uma nova linha do tempo em sua homenagem, com novas roupas, novos ritos, novos adoradores?

5 | SEM TEMPO

Poderíamos pensar um exótico ecossistema no qual nós humanos tivéssemos evoluído, com uma densa atmosfera que não nos permitisse ver os astros, e dois sóis a

obstar a noite. Soma-se a esta receita uma amortalidade (capacidade quase ilimitada de regeneração celular como a da *Turritopsis dohrnii*). Talvez, nestas circunstâncias, jamais tivéssemos desenvolvido algo remotamente semelhante a um calendário. Dada a congregação destes fatores, o resultado poderia ser inusitado, pois talvez a percepção do tempo jamais tivesse se configurado da maneira que o vivenciamos, mas sim como um presente contínuo em que as bordas quase alcançam o passado e o futuro, como um síncrono, perfeito e avantajado *gif* animado no qual o passado escoia para dentro do presente, e este permanece revestido pelo futuro. Pense em um paradoxo de M.C. Escher aplicado ao tempo, ou que a realidade fosse como *The Algiers' Sections of a Happy Moment* (2008), de David Claerhout.

6 | RETICÊNCIAS

O eloquente signo gráfico (...) demarca tanto a extirpação de um pedaço quanto um avanço conectivo no texto. Elipse é uma palavra elegante e sonora, convidada a dar guarda a muitos conceitos, seja na geometria (que demarca a forma na qual os planetas insistem em circular), nas figuras de linguagem (“a omissão de um termo da frase que seja facilmente subentendido”⁹) ou na gramática cinematográfica, cuja estrutura compartilha a ideia de esconder do público “códigos e/ou informações facilmente identificáveis pelo contexto, por elementos (...), permitindo que o leitor preencha as lacunas narrativas. É muitas vezes representada em textos pelo sinal de reticências”¹⁰. É aquele tempo enfadonho que se leva para chegar de um lugar a outro, ou aqueles longos e repetitivos dias que recheiam acontecimentos importantes, que os filmes suprimem. Tirante em nossos sonhos – e talvez na morte – não temos habilidade de vivenciá-las, e podemos apenas imaginar o fascínio do primeiro narrador, talvez ainda escassamente provido de palavras e seus significantes, mesclando gestos e sons sonoplásticos, ao compreender que poderia se desvencilhar da linha do tempo em sua história.

7 | GATO FÉLIX

O gato Félix foi criado na era do cinema mudo e, na ausência de uma voz, este sagaz negro gato executa um *bootstrap* semiótico ao tomar emprestado seu rabo, sua fantástica bolsa mágica, ou mesmo sinais gráficos que eventualmente surgissem nas histórias para usá-los como instrumentos. Sem pudor, Félix torna signos e símbolos, imaterialidades de linguagem, coisas que podem ser dolorosamente batidas na canela. Quando achamos graça de suas soluções, da mesma maneira que rimos quando o Cebolinha transpassa dimensões ao se esconder de uma furiosa Mônica do lado de fora do quadrinho, manifestamos, talvez, uma inconsciente frustração em relação aos nossos parcos instrumentos e recursos que permitam tocar a abstrata superfície do tempo. No fundo, sabemos que os artefatos que medem a passagem do tempo – pense no ponteiro dos segundos – são apenas uma sombra deste misterioso corpo (uma representação tão fantasiosa quanto a de uma criança fazendo a sonoplastia dos movimentos de um brinquedo).

8 | CALENDÁRIOS

Talvez a quinta-feira, dia 4 de outubro de 1582, não seja um dia excepcional. Nem o dia seguinte, sexta-feira, 15 de outubro de 1582. Esse vão de minhoca é apenas um ajuste do calendário Juliano, nominado agora como Gregoriano. Com a muito gradual adoção desta nova cronologia pela cristandade como um todo, ilhas de dias desconexos vão se tornando algo como um continente cronológico (Luteranos em 1700, Anglicanos em 1752, etc. — a Rússia sincroniza com o resto do mundo apenas em 14 de fevereiro de 1918, em um decreto assinado por Lenin, e os Ortodoxos gregos em 1923). Assim, a história tem alguns divertidos e talvez folclóricos descompassos: o inglês Shakespeare e o espanhol Cervantes teriam morrido na mesma data, 22 de abril de 1616, com a diferença de 11 dias entre um e outro.

No decorrer dos anos até o século XX, tivemos, dentro da cristandade, estas ilhas de tempo distintas (acrescentaríamos os calendários Judeu e Islâmico, dentre outros, que seguem como correntes subterrâneas que cruzam este curioso arquipélago) deslocando e comunicando-se entre si através de caminhos que pouca importância dão aos números que aferimos ao tempo.

9 | DUASILHAS

Duas pequenas ilhas de trânsito proibido, as Diomedes, ficam no estreito de Bering: uma estadunidense, outra russa, separadas entre si por insignificantes 3,8 quilômetros. Entre elas, no mar, passa a Linha Internacional de Data e, por consequência, há uma diferença temporal de 21 horas entre uma e outra (seria 24h, se os fusos corretos fossem adotados). As Diomedes tem o carinhoso apelido de “Ilha do Ontem” (a menor, dos Estados Unidos) e “Ilha do Amanhã” (a maior, da Rússia).

Em 1968, Dennis Oppenheim fez a obra *Annual Rings*, formada por cortes circulares em um rio congelado, entre Canadá e USA, que evocam os anéis de crescimento das árvores. Em seu percurso, estes anéis ocupam horas distintas (pela diferença de fuso entre os dois países). Estes acidentes topográficos, envolvidos em querelas humanas, não são mais que chistes nas convenções cronológicas.

10 | TEMPO PAROU

O cancionero popular usa com frequência variações da ideia que o tempo parou por alguma mumunha de amor. O conceito de um tempo estanque é uma das atávicas fantasias infantis, mas que parece vigorar nos adultos e nos deuses. A este inefável e ambíguo desejo cabe a divisão de três categorias (ao menos na ficção). A primeira, mais metafórica, é a de uma criança que, por indignação ou frustração, desloca seu corpo para fora do fluxo do tempo e do processo de envelhecimento, tais como *Peter Pan*, de J.M. Barrie; ou o pequeno Oscar, de *O Tambor*, de Günter Grass. A segunda consiste na interrupção do deslocamento do cosmos, no qual a vida segue mais ou menos em sua normalidade, como uma contínua noite branca.

Temos como exemplos *O dia em que o Tempo parou*, de Jean Bernard, ou o episódio da intervenção de Jeová, no livro de Josué, na Bíblia. A terceira seria como no pequeno conto *O milagre Secreto*, de J.L. Borges onde, tirante a consciência do personagem axial, tudo se imobiliza.

11 | INSTANTE

O que é um instante?

Esta pergunta oculta outro objeto que talvez lhe seja quase sinônimo: o presente. O passado e o futuro têm suas sabidas peculiaridades imateriais, mas que mecanismo secreto é este que “tão logo aparece, todo instante presente desaparece para dar lugar a outro instante presente, que por sua vez se retirará para dar lugar ao instante seguinte”¹¹? Étienne Klein observa que “o tempo é precisamente esse “mecanismo”, essa máquina de produzir novos instantes o tempo todo: esse motor íntimo, esse sopro escondido no centro do mundo pelo qual o futuro se torna primeiro presente, depois passado. Ele é essa força secreta pelo qual a manhã “desliza” até se tornar hoje, fixando com precisão os prazos atribuídos a esta operação que se repete cotidianamente”¹².

O que é um instante e qual seu limite de duração são perguntas simples, mas brutalmente complexas. Quanto é exatamente a duração de sua frágil superfície? Quatro, oito segundos? E então outro instante, misteriosamente vindo do futuro, se conecta e o substitui?

No livro *A Invenção de Morel*, Bioy Casares nos conta sobre um mecanismo instalado em uma ilha que aprisiona e reproduz um fragmento do tempo — metáforas incrustadas. É como se nós, a cada passo, estivéssemos quase escapando deste dispositivo oculto, enquanto outro pé fica firmemente apoiado no centro do presente, como um equilibrista se deslocando.

12 | FUTURO DO PRETÉRITO

Temos um grande apreço pelo futuro do pretérito, desde o tempo de escola. Ao ouvir pela primeira vez o termo, acreditamos se tratar de uma broma, como quando um adulto desenvolve de brincadeira um paradoxo inalcançável para uma criança. O Barão de Itararé resumiria essa descrença como “uma faca sem lâmina que se lhe tiraram o cabo”. O futuro do pretérito é, de certa forma, um vislumbre dentro da linguagem da compossibilidade. *A felicidade não se compra*, filme de Frank Capra de 1946, é puro futuro do pretérito: tudo aquilo que seria outro. Tempos paralelos, vidas bifurcadas que poderíamos ter feito se certa casualidade tivesse operado, e fizemos na imaginação infinita do todo poderoso deus leibniziano.

13 | PERCEPÇÃO

Sabidamente, nossa relação com o mundo se dá mediada por sentidos como tato, visão, audição, etc. Especula-se que outros sentidos, de definição menos consensual, circulem em nossa órbita sensorial sem que deles tenhamos consciência: a termopercepção, que agencia as alternâncias de temperatura; a propriocepção, ou percepção interna do corpo e sua disposição no espaço; um sentido da economia interna do corpo, relacionado à homeostase; um sentido de dor, nocicepção, que nos permite gerenciar as adversidades internas e ambientais; e, por fim — mas não menos importante — um sentido de tempo que nos habilita, mesmo isolados de qualquer referencial externo, a quantificar o tempo que passa.

14 | OUTRA LUA

Nos primórdios do sistema solar, com uma Terra jovem ainda desprovida de vida, uma grande colisão determinou nossa mecânica do tempo. Um protoplaneta, Theia¹³, penetrou profunda e catastróficamente até o núcleo, projetando uma parcela da massa da Terra ao espaço, onde foi rapidamente capturada e posta em movimento pela força gravitacional. A esta parte amputada de seu planeta os humanos aderiram o nome Lua. Quando entendemos que este satélite determinou a arquitetura de calendários (como o muçulmano), fortaleceu a percepção de um tempo cíclico, que ressoa em nosso ciclo circadiano, além de afetar os ciclos femininos e as marés, entendemos que Theia, com milhares de quilômetros de largura, submersa nas profundezas inferiores do manto da Terra, oculta sob a África Ocidental e o Oceano Pacífico, é uma espécie de duplo da lua, um arcano negativo, um *Fetus in Fetu*¹⁴.

Notas

- 1 Este trecho da canção “Livros”, de Caetano Veloso, é quase um encantamento: Os livros são objetos transcendentais/ mas podemos amá-los do amor tátil / que votamos aos maços de cigarro. VELOSO, Caetano. Livros. In: *Livro*. Rio de Janeiro: Nonesuch, 1998
- 2 AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 92-93
- 3 SALLES, João Moreira. Z → Z2 + C. Piauí, São Paulo, p. 22-26, jan. 2014. Edição especial.
- 4 Idem.
- 5 Idem.
- 6 Idem.
- 7 MCLUHAN, Herbert Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 171.
- 8 MAURO, Philip The Wonders of Bible Chronology. In: USSHER, James. *The Annals of the World*. 1922), p.10.
- 9 FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 627.
- 10 GERBASE, Carlos. *A eclipse como estratégia narrativa nos seriados de TV*. Significação, Porto Alegre. p. 37-56, 2014. v. 41. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/9730/2/A_elipse_como_estrategia_narrativa_nos_seriados_de_TV.pdf Acesso em: 27 jun. 2017.
- 11 KLEIN, Étienne. *O Tempo que passa (?)*. São Paulo: Editora 34, 2019. p.19
- 12 Idem.
- 13 Na mitologia grega, Theia é uma titânide, filha de Urano (Kronos) e de Gaia (a Mãe-Terra). Está sob sua guarda a luminosidade, seja das pedras preciosas, dos astros ou, como eram anteriormente chamadas, as divindades siderais Hélio (Sol), Selene (Lua), e Eos (amanhecer).
- 14 *Fetus in Fetu* é uma condição extremamente rara na qual o corpo de um irmão gêmeo é gestado dentro do outro. Muitas vezes esta condição não é nem ao menos perceptível pela ausência de qualquer sinal externo ou anomalia.

ENSAIOS SOBRE OS ARTISTAS

Juliana Proença

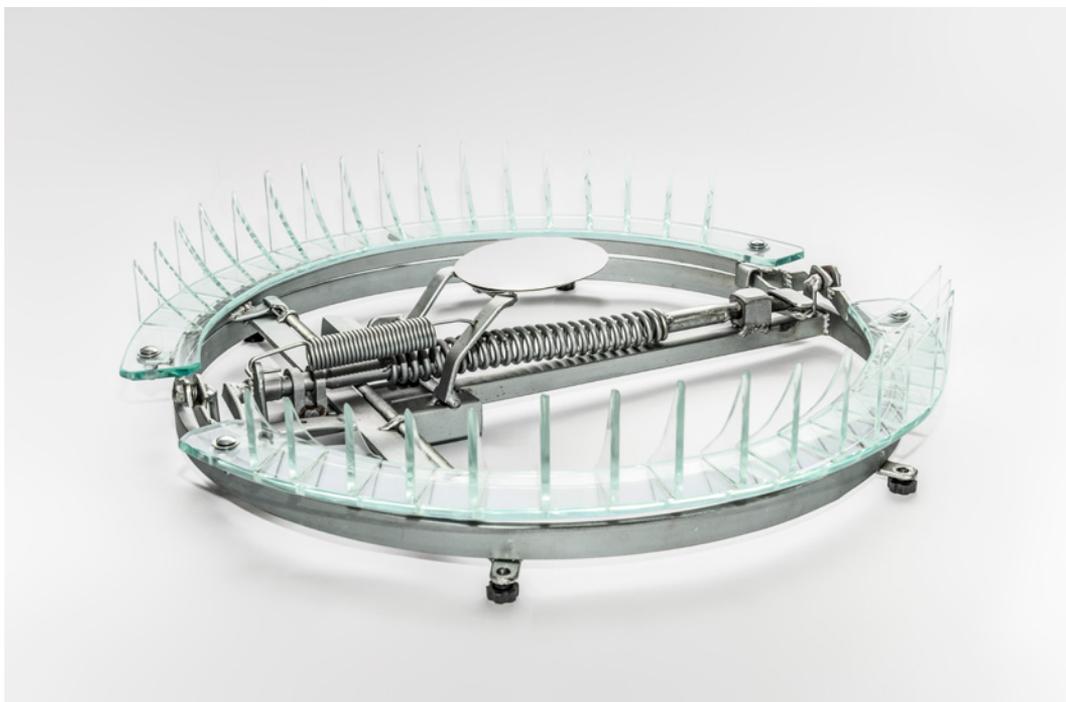


André Severo

Encontrar uma árvore caída e devolvê-la à posição vertical: o enunciado é simples, qualquer um poderia fazê-lo. Por que, então, chamar de arte? A simplicidade do gesto, contudo, desbota após alguma reflexão; quando se imagina ou se está diante da iminência de fazer: ora, como encontrar uma árvore caída? Procurando, mas a descoberta só pode ocorrer de forma inesperada. Encontrar uma árvore caída e devolvê-la à posição vertical não pode, portanto, ser um objetivo, uma ação controlada, com início, meio e fim, um produto. Deve ser o resultado de um método rigorosamente despretenhioso; o fruto de uma busca do acaso, paradoxal em si mesma, que transborda, seja de arte, seja da ação em si, para se confundir com a vida.

André Severo cria percursos físicos, visuais, sensoriais e, através deles, propõe deslocamentos de significados, de percepções, de categorias: tais como artista, cineasta, curador, crítico de arte – Severo se encaixa em todas elas, mas sem hierarquia nem proporção definidas. Quando se assiste a um de seus vídeos, raramente se trata de assistir a um filme, mesmo que a duração sugira tal proximidade. Severo não busca apresentar uma narrativa para um observador passivo; o que ele oferece é uma experiência que não se limita à sucessão virtual de imagens: envolve outros objetos, via de regra artísticos, mas, sobretudo, o corpo do espectador – participante. A montagem fílmica se desdobra em uma espécie de curadoria, mas cujo objetivo não é ordenar as obras em torno de um sentido único. Pelo contrário, Severo busca explorar as latências que escapam pelas brechas, pelas distâncias que se manifestam entre imagens colocadas lado a lado.

Entrar em uma das propostas de Severo é estranhar o excesso de estímulos sensoriais: o corpo é envolto em projeções de imagens e de sons, como em um mergulho, situação bem diversa da segurança da poltrona da sala de cinema. À abundância perceptiva se contrapõe, paradoxalmente, um estranhamento de falta: parece haver algo, na experiência, que não se mostra. Uma iminência, um enigma a desvendar, mas cujas pistas tampouco são claras: algo que Severo não quer, ou antes, não pode nos indicar; algo que desborda da comunicação, da linguagem, daquilo que é traduzível; algo que se perde no percurso; algo que é, em suma, inefável – e não é isto, afinal, que caracteriza a arte?



Demônio Pessoal IV, 2018
Escultura: Aço inox, alumínio, mecanismo
com molas, vidro, tinta automotiva
90 x 90 x 22 cm

As mitologias, sobretudo a clássica, são onipresentes na miríade de referências que costuma compor as obras da Ío, formada por Laura Cattani e Munir Klamt. As propostas da dupla reverberam aspectos dessas narrativas que permanecem relevantes muitos séculos depois da sua criação. Boa parte dos mitos gregos consumam, através da tragédia, tabus ainda vigentes nas sociedades contemporâneas, como incesto e parricídio, desdobrando suas consequências nefastas, mas em um espaço ficcional, fora da realidade; uma espécie de simulação segura de vontades duvidosas, como notou Aristóteles. Muitas das criações da Ío parecem guiar-se por esse percurso trágico: as imagens e os objetos apresentados pelos artistas exibem uma superfície apelativa, despertam desejos para, em seguida, contradizê-los, envergonhá-los.

Para além de barreiras morais, os próprios mecanismos construídos pela Ío carregam em si os perigos e as frustrações de acioná-los, de aderir às suas provocações. Armadilhas narcísicas cujo ônus da satisfação é autodestruir-se; líquidos lascivos que deslizam entre o fascínio e a repulsa; monstros silenciosos que se interpõem entre nós e nós mesmos. A Ío seleciona objetos cotidianos, tal qual Marcel Duchamp com seus ready-mades, mas com critérios surrealistas. A transfiguração em arte, pelas mãos da dupla, passa pela criação de situações que desvelam o potencial disruptivo de coisas, em tese, banais; do chocolate ao espelho, passando pela inesperada interferência do vidro transparente. Também é possível que os artistas tomem o caminho inverso: transformando situações – públicas, como o furto de um quadro; autobiográficas, como uma ida ao cartomante durante a infância; ou imaginárias, como lendas de decapitações – em símbolos-coisas que as dissecam.

A narrativa, o arranjo de objetos, de textos e de imagens que a Ío constrói em torno de fatos ou, mesmo, de ficções parecem adensar o sentido, talvez a aura, de mistério que os envolve. Não buscam apaziguar, mas antes aprofundar os estranhamentos e as perturbações que permanecem adormecidos em gestos e em instrumentos corriqueiros... até acordarem, ou melhor: serem acordados, por nós. O desejo, a violência, o medo latentes nas obras da Ío só podem ser acionados na interação com o público, com os desejos, as violências e os medos latentes em nós mesmos. A exemplo dos mitos, a dupla oferece laboratórios relativamente seguros para enfrentar os seus, os nossos próprios demônios.



Túlio Pinto

Estar diante das instalações/esculturas de Túlio Pinto desperta a inquietude de, sem querer, acionar uma armadilha, de, com um sopro em falso, perturbar a harmonia das peças que parecem flutuar à nossa frente, em um equilíbrio cuja existência fora da imaginação, dos exercícios de física da escola, desenhados em papel, é difícil de acreditar. O receio de acionamento se relaciona a uma intuição, bastante certa, de que as instalações contém em si a possibilidade, sempre iminente, de movimento; possibilidade real, e não, como costuma acontecer na escultura, apenas virtual. Historicamente, as mais prestigiadas estátuas representam corpos em gestos congelados – do *Davi*, de Michelangelo, ao *Pensador*, de Rodin. Um instante eternizado em sua dinâmica interrompida.

Túlio também alarga o tempo com seus arranjos, se é que existe uma armadilha nas obras, sua presa seria o tempo, e não nós. Mas ele o faz sem artifícios, sem recorrer à ilusão do corpo idealizado, imóvel – aqui a aproximação com a armadilha se perde. Apesar da aparência quase mágica das instalações, o artista em nada tenta nos enganar, tudo está à mostra, transparente como o vidro que, nelas, sustenta vigas de aço. Ele não faz mais do que canalizar forças naturais, de modo a atingir o equilíbrio do conjunto mediante a orquestração das tensões e dos pesos entre os elementos. Um instante distendido em sua dinâmica potencial. A natureza, de fato, funciona por meio de equilíbrios vivos, como os das esculturas de Túlio, a um só tempo estáveis e frágeis, à mercê do acaso e de forças contrárias. Estruturas orgânicas, das mais simples às mais complexas, se compõem de tensões aparentemente leves, invisíveis, sem esforço – mas cuja existência constante é a matéria mesma do equilíbrio e do movimento.

Nesse nível simbólico, de funcionamento, as composições do artista se assemelham mais ao corpo humano do que as famosas estátuas que o imitam nos mínimos detalhes – do *Davi*, de Michelangelo, ao *Pensador*, de Rodin. É a tensão constante e, no mais das vezes, imperceptível dos músculos que permite ao corpo se equilibrar em pé, desafiando a gravidade. Túlio desafia a gravidade e a resistência dos materiais envolvidos em suas instalações, tal qual praticamente tudo na natureza. Ele desafia, enfim, a própria flecha do tempo, da entropia, segundo a qual tudo tende para a desordem, desvelando a quase mágica resistência da ordem, da possibilidade de equilíbrio mesmo diante de forças contrárias.



Invisível X, 2017
Fotografia
80 x 110 cm

Dirnei Prates

Dirnei Prates registra e edita imagens do cotidiano, produzindo novas montagens por meio de técnicas e temas diversos: do desenho ao filme; de memórias de infância a fotografias históricas de guerra. Ainda assim, diante das obras, uma sensação se repete: a de *déjà vu*. A possibilidade de recordar algo que nunca se experimentou individualmente aponta para um caráter social da memória. E a memória talvez seja, para o bem ou para o mal, uma das grandes obsessões coletivas da atualidade: as mídias digitais alimentam uma vontade de eternizar momentos por meio de fotografias e vídeos instantâneos. O que acontecerá com essa quantidade abismal de arquivos imateriais? A dúvida ecoa uma percepção crucial na poética de Prates: os aparatos técnicos aos quais confiamos a memória contêm em si mesmos uma ameaça de esquecimento e de banalização. Esses mecanismos, assim determina a marcha do progresso, devem se tornar obsoletos: e o seu conteúdo? O que acontece com as filmagens em fitas VHS que ninguém mais assiste? Ou com as películas de filmes que ninguém mais projeta?

Os invólucros se tornam ultrapassados, mas os sons e as imagens, não: eles sobrevivem, de algum modo, na memória coletiva. Algo nas imagens apresenta uma temporalidade diversa de seu suporte físico: uma temporalidade maior, talvez infinita? Algo similar a uma possível relação entre corpo e alma? Convém interpretar a insistência de Prates na utilização de equipamentos e meios de registro antiquados a partir desses questionamentos, e não como mero saudosismo.

O artista se apropria de imagens ignoradas, invisíveis por força da própria banalidade, propondo outros enfoques, intervindo, mediante processos físicos, técnicos, na própria trama de significados, de discursos que compõem as imagens, e vice-versa – daí a estranha familiaridade do *déjà vu*. Ao manipular os meios de materialização das imagens, Prates desvela aspectos do funcionamento do tempo e da memória; ou antes, do esquecimento: a marcha inescrupulosa do progresso não descarta, em seu caminho, apenas os aparatos e tecnologias que não lhe interessam mais. As formas de existência, de vida, que ameaçam certo tipo de progresso também são esquecidas, deixadas às margens de sua trajetória oficial. Dirnei questiona, ao recortar, montar e manipular imagens, a idoneidade e o percurso do que se chama de progresso, sua pretensa infinitude.



Virgínia Di Lauro

Virgínia Di Lauro modifica, distorce e reconfigura imagens do próprio corpo, a fim de tornar visível uma série aberta de criaturas extraídas de uma outra dimensão. Tornar visível, pois a impressão é que, de fato, essas personagens pré-existem às imagens, em uma zona que ultrapassa o inconsciente da artista, transbordando para o imaginário coletivo. Uma realidade paralela, mas não muito distante da nossa, de modo que as dimensões poderiam se confundir, se misturar, sem aviso prévio – como nos filmes de terror ou em fábulas infantis. Um mundo onírico que qualquer um de nós poderia, por ou sem querer, acessar, deambulando entre seus habitantes sombrios, explorando sua superfície calculadamente grotesca.

O grotesco emerge na confluência inesperada entre familiaridade e estranhamento, identificação e diferença, desejo e repulsa – justo o terreno por onde a poética de Virgínia parece tatear. O conceito também se associa inerentemente ao feminino: as profanações e as mutações do corpo costumam recair no grotesco, e não é difícil transgredir as regras de um corpo tão idealizado e controlado como o da mulher. Virgínia, através das deformações imagéticas que promove em si mesma, absorve a sombra e a potência do grotesco sobre o feminino, subvertendo sua faceta negativa. A artista também se dedica à potência do duplo: várias de suas criaturas aparecem em pares onde uma é o reflexo da outra – como decidir, então, qual é a boa, qual é a má? Qual é a normal, qual é a monstra? Essas duplas costumam estar circundadas por linhas que as conectam, outro indício de que não são necessariamente opostas, mas manifestações de uma mesma matriz.

Tais linhas podem ser vistas, ainda, como um resquício, um caminho de retorno, de saída do mundo onírico que estrutura as imagens – como o fio que Ariadne entregou a Teseu, ou as migalhas de João e Maria. Esses fios-caminhos se apresentam, muitas vezes, emaranhados, desconexos, não se sabe onde começam ou terminam, vão a lugar nenhum, transbordam. A comunicação, assim como as trilhas, raramente seguem um traço linear ou direto, e se o grotesco é uma “boca que nos convida a descer a outros mundos”, conforme definição de Frances Connelly, é de se presumir que não seja tão simples sair deles. Virgínia nos confronta com porções muitas vezes ignoradas, reprimidas, do inconsciente individual e coletivo; oferece, através das imagens, um espelho onde se enxerga o outro através de nós mesmos.



Bruno Borne

A mudança do espaço onde “existem” as obras de arte corresponde, na narrativa histórica, a um dos principais pontos de inflexão da arte dita moderna em direção à contemporânea. Por volta dos anos 1960, os objetos artísticos teriam saído da dimensão ideal ou virtual onde, durante séculos, permaneceram restritos por molduras ou por pedestais, para invadir o “mundo real”, do espectador. Resulta daí que a obra de arte não mais exige um engajamento apenas dos olhos, ou das retinas, diria Marcel Duchamp, mas do corpo inteiro. Percepções relativas à distância, ao tamanho e à profundidade, acionadas sem que nos demos conta no dia-a-dia, tornam-se o alvo de artistas que arquitetam propostas para desafiá-las, desvelando seu caráter manipulável. O próprio espaço de exposição vira palco de intervenção: seus cantos, paredes, estrutura, até mesmo sua iluminação são modificados. Assim, a sala supostamente neutra da galeria ou do museu converte-se em terreno instável, a ser navegado com cautela.

Os vídeos-instalações de Bruno Borne são tributários dessas mudanças e, simultaneamente, distorcem seus pressupostos. Borne costuma captar imagens do espaço – arquitetônico, construído – onde irá expor, criando simulações tridimensionais dessas salas, habilidade herdada da formação como arquiteto. Em seguida, ele cria vídeos distorcendo os elementos do espaço em movimentos caleidoscópicos, quase-hipnóticos, não raro vertiginosos, e devolve-os ao local que serviu de “modelo”. O artista, assim, insere no espaço real de exposição uma versão virtual dele próprio, mas que desafia as leis da “normalidade” arquitetônica. É como se Borne abrisse um buraco no prédio, ao gosto de Gordon Matta-Clark, mas, ao invés de deixá-lo vazio, questionando a estrutura a partir do que “falta”, ele cria um portal, preenchendo o corte com uma ilusão do próprio espaço, de como ele poderia ser.

Nesse sentido, cabe experienciar – pois só olhar não basta – suas obras como um lembrete de que os espaços construídos não são imutáveis. É quase intuitivo, então, que as investigações de Borne sobre o espaço construído desdobrem-se: em investigações sobre o tempo orgânico, percebido pelo corpo: de uma respiração, em *Capacidade vital*, ou do solstício ao equinócio, em *Perihelio*; e, ainda, em proposições que, em vez de abrir janelas ou portais nas salas, envolvem-nas por completo, com luz, som e projeções, causando uma desorientação espacial e sensorial completa, como no caso de *Escudo de Perseu*.



Andressa Cantergiani

Andressa Cantergiani cria universos performáticos que se equilibram sobre o encontro inquieto, eminentemente instável, entre fascínio e desconforto. A artista desenvolve situações nas quais representa, simultaneamente, a si mesma e a alguém outro, ou a alguém outros, uma coletividade: de mulheres, de pássaros, de errantes. O figurino ocupa, por isto, papel fundamental nas performances de Andressa, marcando essa alteridade difusa, sempre próxima do corpo da artista, não raro em conflito com ele. Suas performances envolvem vestimentas e acessórios fascinantes, símbolos, muitas vezes, de poder e de imponência. Mas ela não busca se camuflar sob essas roupas-insígnias, pelo contrário, seu objetivo é despi-las. Contra a pele de Andressa, nas situações que ela cria, tais símbolos se tensionam, se desequilibram, se desconfortam, deixando escapar significados latentes, contraditórios.

Através de narrativas fragmentadas, escritas pelo corpo e pautadas pelo atrito, Andressa nos engaja nas suas travessias de corda bamba, nos seus voos, nas suas contestações. A artista performa questionamentos sob a dinâmica da ação: o que faz uma miss desfilar com saltos de gelo? A inquietação cresce ao longo do destrambelhado desfile: a escolha foi dela? Por que se submeter a isto? Seria um castigo? As perguntas vem-e-vão sem resposta clara, e poderiam ser formuladas diante de outros tantos atos da experiência dita feminina; da maternidade, por exemplo, ou das cirurgias e tratamentos estéticos: a escolha foi dela? Por que se submeter a isto? Seria um castigo? A faculdade do livre arbítrio hesita, resvala, derrete quando se desfila um corpo de mulher. Desfile, aliás, que é a consagração máxima da miss. E Andressa o transforma em pesadelo, para ela e para nós: nos submete ao desconforto de assistir a um fracasso lento, insistente, construído a conta-gotas. Uma espécie precária de Ícaro às avessas.

Seria perverso, em vez de temer, antecipar o alívio da queda? E se a faixa de miss for, na verdade, uma faixa presidencial? As cores – verde, azul, amarelo – estimulam a confusão. A impermanência cambaleante, aflitiva, representa tão bem o Brasil. Seria perverso, em vez de temer, antecipar o alívio da queda? E Andressa, de fato, cai, uma, duas, vezes demais, até, em uma inesperada epifania, se voltar contra os saltos-castigo, os batendo repetidamente contra o chão: desfecho catártico, ao gosto talvez até da tragédia grega. A um só tempo forte e vulnerável, Andressa nos convida à resistência, ao desconfortável fascínio de não se render.

SOBRE A/OS ORGANIZADORA/ES, AUTORA/ES E ARTISTAS

Laura Cattani (Les Lilas/França, 1980), é doutora em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS), artista visual (Ío), professora de Artes Visuais (UFPeI), pesquisadora em arte (UnB), curadora adjunta 13ª Bienal do Mercosul, criadora do Instituto Cultural Torus, membro do Colegiado Setorial de Artes Visuais da Secretaria da Cultura do Estado do RS.

Munir Klamt (Porto Alegre/RS, 1970) é doutor em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS) com Pós-Doutorado na UnB. É artista (Ío), professor (IA-UFRGS), pesquisador e curador adjunto 13ª Bienal do Mercosul, criador do Instituto Cultural Torus. Compõe o comitê curatorial do MARGS.

Juliana Proença (Caxias do Sul, 1990) é historiadora da arte, Mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS). Possui graduação em Ciências Jurídicas e Sociais e em História da Arte, ambas pela UFRGS. É curadora e compõe a equipe editorial da Revista Valise.

André Severo (Porto Alegre, 1974) é mestre em poéticas visuais (UFRGS). Realizou mais de uma dezena de filmes e instalações e publicou diversos livros. Co-criador de projetos como Areal, Dois Vazios e Lomba Alta, foi curador da 30ª Bienal de São Paulo e da representação brasileira na 55ª Bienal de Veneza. Coordenador geral do Farol Santander Porto Alegre.

Andressa Cantergiani (Caxias do Sul, 1980) é doutora em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS), mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), graduada em Artes Cênicas (DAD/UFRGS). Estudou Performance na UDK - Universidade das Artes em Berlin. Gestora da BRONZE Residência.

Bruno Borne (Porto Alegre, 1979) é artista Visual e Arquiteto. Doutorando em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS. Em 2014 recebeu prêmio aquisição no 43º Salão Paranaense. Em 2020 recebeu o XIII Prêmio Açorianos de Artes Plásticas na categoria Destaque Exposição Individual. Tem obras nos acervos públicos do MAC-PR, MAC-RS e das prefeituras de Porto Alegre e Santo André.

Dirnei Prates (Porto Alegre, 1965) cursou Arquitetura e Urbanismo (UFRGS). Desde 2006, atua no coletivo Cine Água em parceria com o artista Nilton Pellenz. Recebeu diversos prêmios por sua obra, e está em coleções de instituições. Em 2017 publica “olhos vermelhos” através de Moinho Edições Limitadas.

Ío (Porto Alegre, 2003), duo de artistas Laura Cattani e Munir Klamt. Expôs em diversas cidades do Brasil, bem como Uruguai, Argentina e França. Sua obra recebeu diversas indicações e prêmios, e está no acervo de instituições como MACRS, MAR, FVCB, Casa da Cultura da América Latina e MAMAM.

Túlio Pinto (Brasília, 1974) é formado em Escultura (UFRGS). Entre suas exposições destacam-se Momentum (Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Porto Alegre/RS – Brasil); Land Line (Museo Diocesano de Veneza – Veneza/Itália, 2019); Ground Control (Humo Gallery – Zurich/Suíça, 2017); Bienal de Vancouver (Canadá, 2014).

Virginia di Lauro (Barra do Choça, 1989) é graduanda em Artes Visuais na UFRGS. Exposição individual Tramas no Vazio (IEAVi, 2018) e coletiva Artistas Mulheres Tensões e Reminiscências, na Pinacoteca Rubem Berta (2019).

Anderson Astor (Porto Alegre, 1975) é artista visual, fotógrafo e produtor audiovisual, com trabalhos contemplados no prêmio Funarte Marc Ferrez e Rumos Itaú. Fez direção de arte no longa Arrieros (2018) e fotografia no documentário Sementes da Retomada (2021).

Guilherme Dable (Porto Alegre, 1976) é artista visual, doutorando em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS. Atua desde 2006, expondo regularmente no Brasil e no exterior. Possui obras em coleções como MAM/RJ, coleção Gilberto Chateaubriand, MARGS, MAC-RS, FVCB, Casa do Olhar Luiz Sacilotto e Pinacoteca Aldo Locatelli.

