



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA
DEPARTAMENTO ARTES BASE- BAB

BEATRIZ ALMEIDA BRANDÃO
DRE 119026048

COLCHA DE RETALHOS: EMARANHADO DE TEMPOS EM UMA NARRATIVA
ANACRÔNICA

Rio de Janeiro - RJ

2024 – 1

**COLCHA DE RETALHOS: EMARANHADO DE TEMPOS EM UMA NARRATIVA
ANACRÔNICA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Setor Pintura, Dep. De
Artes Base da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Curso de Graduação em Pintura, como
requisito para a obtenção do título
Bacharel em Pintura.

Orientador: Pedro Meyer Barreto

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

B369c Brandão, Beatriz Almeida
Colcha de retalhos: emaranhado de tempos em uma narrativa anacrônica / Beatriz Almeida Brandão. -- Rio de Janeiro, 2024.
86 f.

Orientador: Pedro Meyer Barreto.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2024.

1. Tempo. 2. Álbum de família. 3. Anacronismo. 4. Alocronismo. I. Barreto, Pedro Meyer, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo incentivo de entrar em um curso pouco convencional e pelo carinho ao longo de todo esse percurso. Meu pai Gilson, que me ensina muito sobre ressignificar as coisas e enxergar beleza nos processos. Meu irmão Pedro, que me inspira a seguir o caminho dos estudos. Minha tia Tereza, que me estimula a produzir com as mãos.

À minha mãe Regina. Sem seu apoio e parceria ao longo de toda minha vida esse trabalho não existiria. Nenhuma palavra conseguiria dar conta da admiração, orgulho e amor que sinto por você. Obrigada pela força de sempre, por acreditar em mim, me estimular e me ouvir.

Ao meu amor Lucas, que acompanhou de perto todos os processos dessa pesquisa, me ajudando no que estivesse ao seu alcance e escutando com carinho todos os tipos de reclamação possíveis. Não tenho como agradecer por tudo que você fez e faz por mim, a vida é melhor com você.

Aos meus gatinhos Gepeto e Gaspar, as melhores coisas que existem no mundo e meus maiores companheiros, que estiveram comigo durante os dias e noites de trabalho, aliviando qualquer tipo de estresse só de estarem ao meu lado sendo lindos.

À minha avó Márcia, que sempre me estimulou a desenhar e usar a imaginação. Guardo comigo tudo que me ensinou.

Aos meus amigos queridos, a amizade de vocês enche meu coração de alegria e me ensina muito sobre o mundo. Especialmente à Hannah, amizade bonita que a EBA me deu e que dividiu comigo todas as angústias e prazeres desses anos de faculdade, Emília, com quem divido um coletivo e a vontade de produzir, e Anna Luiza, minha melhor amiga e incentivadora há 15 anos.

A Vera Beatriz Siqueira, que com muita generosidade me ajudou na escrita desse trabalho e ampliou meus horizontes sobre pesquisa acadêmica. Ao meu orientador, Pedro Meyer, cujos comentários e observações me incentivaram a continuar escrevendo.

"só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim."

(Clarice Lispector)

RESUMO: O projeto de pesquisa propõe o desenvolvimento de uma análise teórica acerca do tempo cronológico nas sociedades ocidentais e sua ação sociopolítica de distinção, assim como a possibilidade de reorganização do tempo seguindo diferentes orientações e objetivos. Alinhando essas outras perspectivas da temporalidade à produção pictórica da aluna, pretende-se vincular o rompimento com conceito de Alocronismo, proposto pelo antropólogo Johannes Fabian no livro "O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto" (2013), à teoria e prática da pintura, nas quais o suporte em que se pinta pode ser entendido como um espaço anacrônico onde múltiplos tempos encontram-se justapostos, coexistindo e influenciando simultaneamente um ao outro. O recorte temático dos trabalhos práticos a serem apresentados, direcionado para dinâmicas familiares e a repetição de imagens e comportamentos ao longo da vida aborda, além de questões subjetivas da aluna, como o tempo cronológico estrutura o indivíduo de modo que esse fragmente em disparidade aspectos de si, hierarquizando-os a partir dos marcos temporais Passado, Presente e Futuro.

Palavras-chave: tempo; memória; alocronismo; anacronismo; álbum de família.

ABSTRACT: The research proposes the development of a theoretic analysis of chronological time in western society and its politics of distinction, such as the possibility of reorganization of time according to different orientations and goals. Aligning these other perspectives of temporalization to the student's production, is intended to link the rupture of the concept Allochronism, proposed by the anthropologist Johannes Fabian in the book "Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object" (2013), to the theory and practice of painting, in which the canvas can be seen as an anachronic space where multiple times are juxtaposed, coexisting and influencing each other simultaneously. The thematic focus of the practical work to be presented, focused on family dynamics and the repetition of images and behaviors throughout life, addresses, in addition to the student's subjective matters, how chronological time structures individuals so that they fragment in disparity aspects of themselves, ranking them based on the time frames Past, Present and Future.

Keywords: time; memory; allochronism; anachronism; family photo album.

SUMÁRIO

Introdução	08
1. Noções introdutórias dos termos alocronismo e anacronismo	10
1.1 Políticas de tempo e a denominação do Outro	10
1.2 Alternativas à linearização do tempo e possibilidades de ocupação do espaço a partir de novas temporalidades	18
2. A obra de arte como prática disruptiva da linearidade	26
2.1 Incidência dos tempos no discurso artístico	26
2.2 Anacronismo como poética: aproximações entre "Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons)" de Citra Sasmita, "La larga noche de los 500 años" de Marcela Cantuária e o trabalho "O espaço é quem ocupa: pontes para ambientes possíveis" de Vitor Vigo	35
2.3 Entre o sufoco e o respiro	44
3. Memorial descritivo dos trabalhos práticos	52
Considerações finais	74
Bibliografia	76
Apêndice- Exposição individual	78

INTRODUÇÃO

A pesquisa investiga as diferenças estruturais entre uma organização temporal alocrônica, guiada pela lógica cronológica de descontinuidade, substituição e evolução progressiva, e anacrônica, que fornece uma percepção ontológica sobre o tempo desvinculada de linearidade e sua consequente hierarquização.

Tendo essa diferenciação posta como premissa inicial, serão analisadas como as ferramentas de distinção, representação e cronocídio, operadas pelo ocidente segundo o Alocronismo, fundamentam uma temporalização estendida a nível global por meio do projeto colonialista, assim como os impactos das cronopolíticas em sociedades não-ocidentais e possíveis alternativas a essa visão sobre o tempo, baseadas em saberes outros que transbordam sua concepção usual. Além disso, será abordada a relação de outras disciplinas para além da Antropologia com o tempo, especificamente a Arte e a Pintura, em que se concentra o interesse maior do projeto.

A adoção dessa metodologia segue o princípio de que a estruturação de uma teoria, "uma vez que tivesse sua validade reconhecida, deveria ser usada para nortear a prática artística" (RAGAZZI; SHEIK, 2023, p.19). Portanto, procura-se nesse texto estabelecer uma base conceitual antes do desenvolvimento da parte prática.

Para isso, ao longo do primeiro capítulo será indispensável compreender mais profundamente como foi concebida a ideia de tempo atual, evidenciando as contribuições essenciais da Antropologia nessa estruturação e como ela se apoia no conceito de negação da coetaneidade, do direito à simultaneidade ao Outro, intimamente relacionado com a temporalização. Dessa forma, pretende-se destrinchar o termo Alocronismo, proposto por Johannes Fabian (2013) para sinalizar um mecanismo em que essa negação vigora e suas implicações.

Postas essas questões, serão vistos modos diversos de conceber o tempo, os quais abrangem de modo expressivo e dignificante culturas, epistemes e pessoas que o alocronismo antropológico não contempla. A base de leitura indispensável será o livro "Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela" (2021), de Leda Maria Martins, em que a mesma discorre sobre o assunto a partir do conceito de ancestralidade, analisando o tempo na perspectiva ontológica de incidências em si próprio, ao invés da linearidade cronológica.

No segundo capítulo a pesquisa desloca-se para o universo artístico, discutindo obras de arte enquanto anacronismo e distribuição. A agência da disciplina antropológica sobre o

tempo do Eu e do Outro, vista no capítulo anterior, será deslocada para a instituição artística, responsável por contrariar a natureza das obras e aplicar essas premissas temporalizantes no ofício da arte.

A partir disso, será abordada a relação do tempo aplicado especificamente à arte, seguindo a premissa de que a produção pictórica insere-se em uma dinâmica temporal a qual dispensa uma linearidade, um horizonte que se tenta alcançar, situando-se mais próxima de um ideal anacrônico do que alocrônico, tal qual diversos sistemas culturais. Para isso será discutido o processo de pintura em si, o ato de pintar e a dimensão dos dias resultando em uma única peça, assim como o conceito de Obra Aberta (2015), que constantemente é transmutada e restabelecida no contato com o outro.

A fim de exemplificar essa dinâmica, serão apresentadas obras de três artistas que trabalham com justaposição de imagens e põem em questionamento as noções convencionais de tempo. Serão elas "Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons)" de Citra Sasmita, apresentada na 35ª Bienal de São Paulo (2023), "La larga noche de los 500 años" de Marcela Cantuária e "O espaço é quem ocupa: pontes para ambientes possíveis" de Vitor Vigo, seu trabalho de conclusão no curso Comunicação Visual - Design da UFRJ.

A abordagem concentrar-se-á, então, na produção da própria autora, por intermédio de registros de família e da noção de ancestralidade, referida também nos termos metamórficos que acometem o indivíduo da infância à fase adulta. O tempo, aqui, será tratado para além de uma questão sociopolítica ou processual como anteriormente, mas também em termos semânticos, já que trabalhará diferentes imagens, períodos, idades e pessoas em um mesmo espaço-tempo, a tela.

A proposta desses trabalhos práticos é alinhar a questão da fotografia (entendida aqui como um agenciador de memórias e possibilitadora de ruptura das linhas cronológicas) com a pintura, na elaboração de telas a partir do processo de colagem de múltiplas fotos de família. Justapondo diversos registros, de diferentes familiares, pretende-se buscar relações e heranças comportamentais que ultrapassam gerações, sempre sendo renovadas e ganhando novos sentidos diante de novos atravessamentos. A artista, assim, proporá questionamentos sobre a infância e a formação subjetiva do indivíduo, processo sedimentar de deposição substancial em uma superfície até que ela se torne outra, ainda que a mesma.

Por fim, será apresentado um memorial da produção pictórica da aluna, refletindo sobre o desenvolvimento dos trabalhos individualmente, como foram concebidos e realizados; suas particularidades no geral.

1. Noções introdutórias dos termos alocronismo e anacronismo

1.1 Políticas de tempo e a denominação do Outro

Diante do estabelecimento etnográfico de um objeto de estudo e quem o está estudando, subscreve-se uma hierarquia imediata entre a cultura, indivíduo, ritual ou fenômeno e o interlocutor que transforma suas práticas em conhecimentos inteligíveis entre seus pares. Na história da Antropologia, disciplina que se propõe a entender a práxis humana em diferentes territórios, essa relação dicotômica sustenta-se no entendimento ocidental que elege o produtor do discurso acadêmico - no caso o antropólogo - como o único capaz de analisar o funcionamento de diferentes sociedades de maneira concisa e apropriada, já que compartilha dos mesmos signos da própria Academia.

É imediata a admissão de que ele é capaz de comunicar a própria experiência fenomenológica, enquanto é igualmente imediata a compreensão de que fenomenologias inscritas em outras dinâmicas sociais, regidas e vivenciadas por grupos de pessoas nas quais não se reconhece semelhança, carecem de representantes munidos de ferramentas competentes e qualificadas para conseguir explicá-las.

Essa distinção foi articulada, principalmente, pela manipulação do tempo. Quando a concepção de viagem como ciência firma-se com a burguesia do século XVIII, que enxerga no contato com terras e povos diferentes uma fonte de conhecimento filosófico¹, entende-se que o trajeto longínquo até outros locais implicava também no distanciamento temporal entre o viajante, oriundo dos centros de conhecimento, e o local, ocupado por uma sociedade embrionária. Essas sociedades apresentavam-se, segundo as ideias da época, como o passado vivo das civilizações europeias, seu estado primitivo. A viagem filosófica, portanto, estava "instituída como uma prática temporalizadora" (FABIAN, 2013, p.45).

Mais adiante, no século XIX, Charles Darwin propõe suas teorias sobre a origem das espécies, baseadas no evolucionismo biológico e seleção natural. A concepção de iniquidade entre o Ocidente e os demais territórios "desbravados" nas viagens acima mencionadas já era estabelecida quando o darwinismo passou a ser amplamente aceito, contudo esse passou a ser usado para justificar tais ideais conservadores. As aplicações estritamente biológicas de Newton passaram, então, a ser introduzidas nos estudos socioculturais, a fim de empregar a lógica das leis evolutivas em um revisionismo histórico da humanidade.

¹ FABIAN, Johannes. O Tempo e o Outro: Como a antropologia estabelece seu objeto. 2013, p.44.

O evolucionismo social, ou darwinismo social, percebe os conceitos de Darwin tal qual a seleção natural e a noção de antepassados comuns a todas as espécies e aplica-as no estudo de diferentes sociedades, tendo sempre o Ocidente como referência de progresso. Quando os evolucionistas elegem a Europa como parâmetro civilizatório e estabelecem imediatamente uma discrepância temporal em relação às demais organizações sociais que, além de não dividirem os mesmos costumes, não estão no mesmo território, eles espacializam o tempo. Tudo que é encontrado fora daquele eixo definido está atrasado na evolução social, o horizonte no qual repousa o berço da civilização. Como observa Fabian:

(...) o discurso temporal da antropologia, visto que foi decisivamente concebida sob o paradigma do evolucionismo, repousava sobre uma concepção de Tempo que não era apenas secularizada e naturalizada, como também completamente espacializada. Desde então, devo argumentar, os esforços da antropologia em estabelecer relações com seu Outro por meio de mecanismos temporais sugeriram uma afirmação da diferença como distância. (FABIAN, 2013, p.52)

A aceitação do Tempo evolutivo na disciplina antropológica é uma das grandes contribuintes "para a justificação intelectual da iniciativa colonial"² pelos países europeus e, mais tarde, do imperialismo estadunidense, já que a ocupação territorial de quaisquer civilizações eram determinantes para que o tempo fosse aplicado como um marco diferenciativo. A invasão espacial era fundamentada pela premissa de que, apesar de estarem ocupando o mesmo espaço que outros povos que ali já habitavam, não o estavam fazendo no mesmo tempo. O colonizador, portanto, habitava o tempo-espaço do futuro-civilizatório, enquanto o colonizado povoava o passado-primitivo. Assim, havia legitimidade discursiva para invasão de tal área. Acompanhando o pensamento de Johannes Fabian,

A civilização, a evolução, o desenvolvimento, a aculturação, a modernização (e seus primos, a industrialização, a urbanização) são, todos eles, termos cujo conteúdo conceitual deriva, de formas que podem ser especificadas, do Tempo evolutivo. Todos têm uma dimensão epistemológica, para além das intenções, sejam éticas ou antiéticas, que possam expressar. Um discurso que emprega termos como primitivo, selvagem (mas também tribal, tradicional, de Terceiro Mundo ou qualquer eufemismo corrente) não pensa, ou observa, ou estuda criticamente, o "primitivo"; ele pensa, observa e estuda nos termos do primitivo. Sendo o primitivo, essencialmente, um conceito temporal, ele é uma categoria, e não um objeto, do pensamento ocidental. (FABIAN, 2013, p.54)

Diante dos usos políticos de temporalização mencionados que objetivam estabelecer distinção por meio de distanciamento, a antropologia produz um Outro, o qual não compartilha do mesmo tempo que o produtor do discurso. Essa questão é correspondente ao

² FABIAN, Johannes. O Tempo e o Outro: Como a antropologia estabelece seu objeto. 2013, p.53.

conceito de negação da coetaneidade³, a qual consiste precisamente em excluir o referente discursivo de um presente compartilhado, que acontece simultaneamente ao seu próprio. Essa presunção é derivada de inúmeros fatores, ratificados em termos raciais, sexuais, geográficos, religiosos, etc., que culminam na identificação do indivíduo como Outro, aquele em que não são reconhecidos os termos nos quais um julga-se inscrito, que se aloja na "extremidade alhures do eu", tornando-se "puro dissentimento e olhar petrificante" (MARTINS, 2021, p.193).

Esse mecanismo opera como ferramenta de controle, exclusão e hierarquização de povos e culturas já que, confinando esse Outro em um período dissemelhante, comumente o passado, desconsidera completamente sua agência, capacidade de evocação de sentido e produção de conhecimento sobre si. Dessa forma, vigora a naturalidade com a qual destitui-se indivíduos da posição de articular a própria narrativa e de sua comunidade, sendo substituídos pela autoridade autodenominada de um terceiro, que se julga mais capacitado para fazê-la. Ao assumir que as grafias do saber, ao diferenciarem-se das portadas pelo suposto enunciante, são impróprias ou insuficientes para registrar e converter em conhecimento a fenomenologia de sua própria existência, condena-se o Outro à periferia de sua história. Atribuir a si o poder de falar pelo outro é "reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido" (ALMEIDA, 2010, p.14)⁴.

Na formação da disciplina abordada, a temporalização e negação da coetaneidade estão intrinsecamente relacionadas ao texto etnográfico, principalmente ao uso do presente etnográfico. Alinhado à premissa da imparcialidade e a narração factual dos eventos, o presente etnográfico no texto antropológico ignora que a delimitação do uso do tempo verbal especificado, apesar de denotar uma descrição dos eventos específicos, conota uma série de valores éticos e morais pertinentes à própria opinião do autor e ao contexto no qual ele fala. Assume-se, pois, uma posição categórica em relação ao referente quanto à estaticidade de sua sociedade, baseando-se no momento específico da observação estrangeira, pressupondo a "repetitividade, a previsibilidade e o conservadorismo dos primitivos", uma ignorância ideológica ao fato de que "todas as culturas estão em constante mudança" (FABIAN, 2013, p. 109).

Na linguagem adotada no texto antropológico entende-se, além da instância temporal do discurso (presente), o uso dos pronomes enquanto ferramenta temporalizadora. Assumindo

³ FABIAN, Johannes. O Tempo e o Outro: Como a antropologia estabelece seu objeto. 2013, p.67.

⁴ Prefácio do livro "Pode o Subalterno Falar", de Gayatri Spivak (1942 -).

a inferência de que o autor do texto falha na tentativa da neutralidade e acaba por transparecer inúmeros preceitos particulares, pouco atrelados à realidade daqueles retratados, nota-se que no presente etnográfico subentende-se a narração em primeira pessoa, quase que em um discurso autobiográfico. O discurso, naturalmente, endereça-se aos outros antropólogos e à comunidade científica, estabelecendo a relação pronominal de *você*, para quem o *eu* do discurso refere-se. Assim, resta a terceira pessoa pronominal para a designação do Outro, *ele/eles*, "marcado como discurso/ comentário pronunciado por um *eu*, primeira pessoa do singular" (FABIAN, 2013, p. 112), aquele cujo lugar é inexistente no diálogo em questão, a *não pessoa* do discurso. Ainda segundo Fabian,

Então o que o uso obstinado da não pessoa "terceira pessoa" nos relatos etnográficos cujo tempo presente sinaliza que são diálogos tem a nos dizer sobre a relação entre sujeito e o objeto do discurso antropológico? [...] devemos concluir que o uso da terceira pessoa marca o discurso antropológico em termos de "correlação de personalidade" (pessoa versus não pessoa). O etnógrafo [...] não precisa endereçar explicitamente o seu relato etnográfico a um *você* porque, como discurso/ comentário, este já está suficientemente estabelecido em uma situação dialógica; a etnografia se dirige a um leitor. O Outro dialógico (a segunda pessoa, o outro antropológico, a comunidade científica) é marcado pelo tempo presente; *pronomes e formas verbais na terceira pessoa marcam um Outro fora do diálogo*. Ele (ou ela ou isso) não é falado, mas postulado (pressuposto) como aquele que contrasta com as *personnes* dos participantes do diálogo. (FABIAN, 2013, p. 113)

Assim, contrastando com os participantes do diálogo, ao Outro é estipulado unicamente o lugar do silêncio, da inatividade perante os relatos alheios à sua cosmovisão. Ele é contido no discurso somente como uma representação, condição que atravessa a produção epistemológica em infinitas disciplinas. Ao optar-se por representar um indivíduo, grupo ou cultura em um cenário, evidencia-se o vazio indicativo de suas ausências no mesmo. A impossibilidade de designar ao Outro um espaço coevo, simultâneo ao de quem discursa em seu nome, é uma prática de exclusão manifestada não porque ele não está de fato presente, mas porque a ele foi negada a presença. Assim como no texto etnográfico os Outros não são incluídos no diálogo, mesmo sendo sobre eles o cerne da temática, em outras ocasiões eles não estão presentes simplesmente porque não foram convidados.

Na 33ª Bienal de São Paulo, o artista Denilson Baniwa manifestou-se diante de uma fotografia etnográfica dos indígenas Selk'nam⁵, rasgando as páginas do livro Breve História da Arte enquanto declarava:

"É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro? Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte. [...] Os índios não pertencem ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios" (BANIWA, 2018).

Vinculada a essa fala está a extensão das práticas de engessamento narrativo passadistizante sobre o Outro para além do texto etnográfico, visto que essas são testemunhadas, aqui, no âmbito artístico.

Concomitante à omissão da presença do Outro no discurso, o presente etnográfico também omite o *eu* naquilo que está sendo dito, a fim de esconder o viés autobiográfico das acusações, ligadas muito mais à experiência do observador do que à veracidade sobre o observado. Nessa postura condenatória, a qual impõe a estagnação aos "primitivos", a falta de enunciação de quem escreve muitas vezes esclarece a carência de contextualização do relato específico. Como Baniwa, na entidade do pajé-onça⁶, denuncia em seu discurso, a representação dos Outros é também um roubo de seu tempo. Tempo esse inclusive de aprender as competências que muitos antropólogos entendem como inerentes a eles, em, novamente, uma falsa argumentação que os resume ao contato com o presente do próprio observador. Dessa forma, "quando se diz que os primitivos são impassíveis, isso se traduz como 'nunca cheguei perto o suficiente para vê-los excitados, entusiasmados ou perturbados'" e "quando dizemos que 'eles nasceram com ritmo', queremos dizer 'nunca os vimos se desenvolver, praticar, aprender'" (FABIAN, 2013, p. 118).

Esse tipo de prática textual, a qual "discorre sobre o outro, a ele se sobrepondo" e "transcreve o outro, dele se subtraindo" (MARTINS, 2021, p.191), condena culturas e indivíduos nelas inseridos à permanente inércia e periferia intelectual da produção de conhecimento sobre si, utilizando-se da representação e, conseqüentemente, da ausência para

⁵ Aqui a questão da representação enquanto forma de exclusão é dada de forma brutalmente literal, já que os Selk'nam, povo que habitava a Terra do Fogo até o século XIX, sofreram um processo de genocídio que quase os aniquilou. Estima-se que cerca de cinco mil indígenas foram assassinados em menos de 50 anos e somente 100 pessoas sobreviveram. Somente em setembro de 2023 o Congresso Nacional chileno reconheceu os Selk'nam como um dos 11 povos originários do Chile. Disponível em: <https://www.theguardian.com/global-development/2023/oct/03/we-are-alive-and-we-are-here-chiles-lost-tribe-celebrates-long-awaited-recognition>

⁶ Entidade criada pelo artista pela qual visita instituições e espaços fazendo performances denunciativas.

assumir qualquer alegação falaciosa como verdade, Leda Maria Martins nomeia como texto-medusa.

A górgona Medusa representa, entre os antigos gregos, a mais radical face da alteridade, a morte, experiência-limite para o ser vivo. Impossível de ser mirada, descrita ou dita, pois impossível de ser vista, a máscara monstruosa de Medusa porta o olhar que vaza e destrói a identidade do sujeito. Esculpida sempre frontalmente, seus traços, breves e paradigmáticos, delineiam extremidades que se excluem: o ser vivo e a morte, o som e o silêncio, a visão e a sua falta, a cegueira. Olhar flamejante, cabelos serpenteados, riso esgarçante, a górgona é a face do outro que aniquila o eu, disformando-a no caos da indiferenciação, pura treva. (MARTINS, 2021, p.194)

A máscara monstruosa de Gorgó traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos, para o homem, o confronto com a morte, esta morte que o olhar, transformando todo o ser que vive, move-se e vê a luz do sol em pedra imobilizada, glacial, cega, mergulhada em trevas (VERNANT, apud MARTINS 2021, p.194)

Assim, o texto-medusa promove o aniquilamento completo da voz do outro, estabelecendo uma distância incontornável entre o enunciador e o referente, cada um habitando extremidades opostas do discurso. O enunciador cria a narrativa, a constrói a partir de suas experiências particulares e seu conhecimento pré-estabelecido, é um *outsider* não só vindo de outro lugar, mas isso significando, como abordado anteriormente, vindo de outro tempo. O referente é personagem dessa narrativa pré-concebida, um objeto de estudo, um sobrevivente dos tempos progressos.

A longinquidade espacial como marco temporal nesse caso é ainda mais reforçada pela escolha de termos designativos que seguem lógicas temporalizantes. O uso de expressões como "primitivo", "selvagem" e até o retrato do Outro a partir da ingenuidade e pureza contém em si a implicação de um período anterior ao do presente do homem ocidental. Essa manta da ingenuidade pueril a qual supostamente os primitivos revestem-se é formulada a partir da concepção de que "o pensamento primitivo ilustra o pensamento das crianças ocidentais, porque os dois estão equidistantes do pensamento adulto ocidental" (FABIAN, 2013, p.92), e está relacionada a toda extensão da opressão e violência sócio cultural, política e religiosa que acometeu e ainda acomete povos originários hoje. A comparação entre nativos e crianças anuncia, inclusive, as bases de toda a prática colonial, já que a relação adultos-crianças é marcada por hierarquização, imposição de poder, abuso e repressão.

Em face a todos os mecanismos de negação da coetaneidade mencionados, elaborados na intenção de fixar no passado quaisquer culturas e pessoas que não se enquadram no padrão canônico, Johannes Fabian cunha o termo Alocronismo (1983). Em

outras palavras, o tempo alocrônico é um sistema organizado a partir da negação da coetaneidade. Ele é estruturado na idéia de cronologia, que estabelece uma ordem de ocorrência, uma sequência, uma periodização, o que se traduz como divisão e distinção. O modo de ilustração mais comum é a linha do tempo, em que se marca eventos que já aconteceram, que estão acontecendo e que virão a acontecer, supondo uma hierarquização, em que o tempo presente é a superação da precariedade do passado e o futuro é o lugar que se tenta alcançar, por meio do discurso do progresso. Essa metodologia é o que possibilita a classificação de uma sociedade como atrasada.

No discurso vigente, em que o hemisfério norte representa o ápice civilizatório e que toda as histórias de todos os povos podem ser contadas apenas a partir de seus marcos temporais e códigos (os registros escritos por exemplo), as culturas dos Outros, por não corresponderem à Ocidental, não são reconhecidas como sofisticadas, sendo relegadas à barbárie ou tidas como pitorescas e folclóricas⁷. Esses povos, no contato com o europeu durante a colonização, período que na Europa almejava-se o progresso, são passadistizados.

Em entrevista concedida ao jornal A Noite (1911- 1957) em 1925, Mário de Andrade declarou que "toda tentativa de modernização implica a passadistização da coisa que a gente quer modernizar"⁸. Apesar de ter referido-se ao movimento Modernista, é possível estender a dimensão de sua fala para a esfera cronopolítica. Na intenção de alcançar um ideal de progresso, de industrialização, de modernização é necessário decretar a obsolescência do modelo de sociedade que pretende-se aprimorar, sendo esse mesmo pensamento aplicado à força a culturas "dissidentes".

É nesse princípio que a cronologia, o Alocronismo, firma um pacto de cronocídio contra o Outro, em um mecanismo de extermínio de seu direito ao tempo, à simultaneidade, à coetaneidade. A linha do tempo aponta para o futuro⁹ não como um evento que ainda não se deu, mas como uma coletânea de comportamentos, organizações e estruturas sociais "aprimoradas", em detrimento das passadas, desleixadas e inferiores. Com isso, a questão do tempo natural torna-se indiferente, e a relevância concentra-se nos interesses de destruição das práticas as quais não mimetizam as normas de civilização do Ocidente, sob o argumento de que essas estão expiradas e, assim, devem passar a reproduzir essas estruturas canônicas.

⁷ SIMAS, Luiz. O corpo encantado das ruas. 2023, p.48

⁸ Assim falou o Papa do Futurismo. Como Mário de Andrade define a escola que chefia. Publicado originalmente em A Noite, em 12/12/1925. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_02&pasta=ano%20192&pesq=%22Papa%20do%20Futurismo%22&pagfis=16055

⁹ Apesar de ser representada por uma seta que aponta para duas direções, a linha do tempo desenha a percepção do tempo como algo não cumulativo e irreversível, que não retrocede, assim indicando para o futuro.

Uma alegoria possível para a compreensão do Alocronismo é o mito de Chronos. Chronos, na mitologia grega, emerge "de um caos-tempo indeterminado, não medível ou capturável em qualquer sequência, ordem ou linearidade", representado pelo seu pai Urano "tempo sem temporalidade, sem distinção de antes e depois", e inaugura "uma geração ordenada, consecutiva, mensurável e progressiva" que se institui "simultaneamente com a fixação mesma das ideias de passado, presente e futuro" (MARTINS, 2021, p. 24-25). Sua morte é dada por seu filho Zeus, que o sucede, assim como o futuro que destrona o presente provisório, inaugurando um novo tempo.

Assim, o tempo alocrônico é necessariamente um mecanismo que visa a imposição do modo de vida Ocidental a outras sociedades, utilizando do discurso temporal para legitimar o extermínio de epistemologias, culturas e sociedades, que segundo esse modelo não estariam convivendo em simultaneidade. Nas ideias de descontinuidade, a qual segrega o tempo em inúmeros períodos, e progressão, o hemisfério Norte encontrou o contexto ideal para ditar seu modo de vida aos Outros de acordo com seus interesses particulares, utilizando o falso pretexto de que essa postura previa a salvação desses povos que, se continuassem com aqueles costumes, estariam condenados.

Apesar de serem direta e extremamente mais violentas e nocivas quando identificadas no âmbito sociopolítico e cultural, as políticas do Alocronismo interferem na maneira como o indivíduo relaciona-se com todas as instâncias da vida, inclusive na percepção subjetiva de si e na interação com o fazer artístico. É importante introduzir essas noções gerais para que a ideia seja retomada adiante, com enfoque no caso das Artes.

1.2 Alternativas à linearização do tempo e possibilidades de ocupação do espaço a partir de novas temporalidades

Apesar de o alocronismo ser um produto do Ocidente e, concomitantemente, uma de suas ferramentas de expansão ideológica e territorial, as políticas colonizadoras ocidentais falharam em homogeneizar diferentes culturas, assim como em fecundar uma concepção de tempo que se adequasse e se reproduzisse por toda a extensão global.

Em todas as sociedades que sofreram/sofrem com a invasão externa, nota-se a resistência de grupos locais contra o elemento estrangeiro. Essa resistência abrange todo e qualquer conjunto de ações que recusa a submissão do modo de vida de certo grupo ao desejo de outrem, e pode ser manifestada na esfera religiosa, epistemológica, bélica etc. Diante das premissas apresentadas até então, o objetivo deste capítulo será denotar contrapartidas à lógica alocrônica, evidenciando a possibilidade de outras organizações temporais, comumente derivadas da resistência de povos não ocidentais à colonização de seus múltiplos tempos.

Como visto anteriormente, na ilustração mitológica de Chronos e Urano, a ideia de cronologia surge como uma medida de ordenamento de um tempo caótico, não medível e não sequencial, atributos utilizados na designação de anacronismo. Diante de uma imposição da sequencialidade e da hierarquização temporal como método de dominação europeia, não é comumente questionada a conotação depreciativa do termo anacrônico. O anacronismo é definido pela organização do tempo em que os eventos não seguem uma lógica linear de progressão, não tendo, pois, nenhum cunho necessariamente negativo.

A pejoração vinculada à falta de uma lógica linear deriva-se da necessidade de categorização positiva da linearidade em si. Recordando, o Alocronismo não é necessariamente equivalente à cronologia, mas sim sua apropriação como método de hierarquização de um Outro, de modo a distanciá-lo temporalmente (no que é definido como negação da coetaneidade). Para isso, a exaltação de características cronológicas se faz necessária para a fixação de ideais os quais possibilitem a delimitação de características específicas a épocas específicas. O alocronismo seria, pois, a política temporalizante que define a posição de sociedades e culturas na progressão consecutiva.

Essa lógica, entretanto, não é adotada universalmente. Em diversas culturas não ocidentais, bem como na própria Europa em dado momento, a percepção sobre o tempo apresentava diferentes facetas as quais excediam uma expressão linear. No que diz respeito ao continente europeu, tem-se no âmbito religioso grande espaço para refletir sobre o assunto.

No contexto das cruzadas, viagens temporalizantes de conquista, a dominação temporal inscrevia-se na doutrinação religiosa. A perseguição aos povos pagãos, não cristãos, tangia a problemática identificação de que essas sociedades não mediam o tempo a partir do calendário romano, que apresenta um "caráter linear [...] em contraste com as visões pagãs, cíclicas, do Tempo como um *éternel retour*" (FABIAN, 2013, p.40). Por intermédio dessas guerras, objetivava-se também a universalização do tempo judaico-cristão e, futuramente, quando a Europa encontrava-se tomada por ideologias cristãs, essas passaram a ser expandidas para outros continentes por meio das expedições colonizadoras a partir do século XV.

Apesar disso, as sociedades europeias seguiram inúmeras facetas do cristianismo, além de outras crenças dissonantes e novas fundadas posteriormente a partir dele, sendo muitas dessas originadas não por discordâncias com bases religiosas, mas arbitrárias e políticas. No âmbito das plurais perspectivas sobre o tempo nas religiões ocidentais, a teoria da reencarnação, "baseada na milenar doutrina hinduísta da transmigração das almas" (PIERUCCI, 2005, p.309) oferece um olhar diferente sobre a linearidade da vida, já que acredita que a alma, após a morte do corpo, retorna para o mundo corpóreo de uma nova forma. Além do expoente Kardecismo francês do século XIX, que, apesar de apresentar interseções com uma visão de tempo cíclico, manteve-se imerso em uma estrutura evolucionista¹⁰, parte da Roma antiga, cristã, já foi adepta à reencarnação.

A fim de exemplificar a arbitrariedade mencionada, popularizou-se a lenda de que o Imperador romano Justiniano, em 533 d.C. decretou a não existência da reencarnação no II Concílio de Constantinopla orientado pelo passado de sua esposa Teodora, que havia mandado assassinar antigas colegas e, apreensivos das consequências desse ato em outras vidas, passaram a opor-se à crença.¹¹ Apesar de configurar um mito, a história serve como uma ilustração de como interesses paralelos interferem em crenças religiosas e, por indução, como crenças religiosas também podem ser usadas para mascarar esses interesses.

¹⁰ Os textos de Allan Kardec possuem passagens altamente contestáveis, de caráter racista alinhado à teoria de evolucionismo social, em que o sujeito europeu estava naturalmente à frente dos demais. Em passagem do artigo "Frenologia Espiritualista e Espírita: Perfectibilidade da Raça Negra", publicado na Revista Espírita de 1862, Kardec diz que: "Assim, como organização física, os negros serão sempre os mesmos; como Espíritos, trata-se, sem dúvida, de uma raça inferior, isto é, primitiva; são verdadeiras crianças às quais muito pouco se pode ensinar. Mas, por meio de cuidados inteligentes, é sempre possível modificar certos hábitos, certas tendências, o que já constitui um progresso que levarão para outra existência e que lhes permitirá, mais tarde, tomar um envoltório em melhores condições. Trabalhando em sua melhoria, trabalha-se menos pelo seu presente que pelo seu futuro e, por pouco que se ganhe, para eles é sempre uma aquisição." (KARDEC, 2004, p. 150-151)

¹¹ Bianeck, Desirée. A culpa, a reencarnação e os novos paradigmas da ciência. Revista de Psicologia, Fortaleza, v. 3 n. 1, p. 127-135, jan./jun. 2012. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/17570/1/2012_art_dvbianeck.pdf

É possível observar, por conseguinte, que mesmo sendo responsável pela disseminação da perspectiva cronológica como verdade incontestável, a própria Europa carregava traços culturais os quais dialogavam com outras concepções. Essas características foram sendo modificadas, passando por inúmeros processos históricos a fim de contemplar um modelo social e econômico que, progressivamente, demandava mais a organização temporal com base no calendário romano (caráter religioso) e na divisão de horários e fusos horários (caráter trabalhista e financeiro).

Esse ponto de vista religioso e do trabalho foi um grande contribuinte para a demonização de outros povos durante as grandes navegações. As percepções sobre o tempo, que não seguiam o calendário europeu nem sua divisão de horas, por não conhecerem e nem seguirem o Deus cristão, alinhadas ao modo de vida destoante, além de todos os pontos levantados no capítulo anterior, foram as áreas mais atacadas pela colonização, através da imposição da catequese (e consequente repressão às demais manifestações religiosas) e do trabalho compulsório e escravista.

Essa descontinuidade do tempo, a marcação dos relógios, articula-se com a necessidade de estruturação do trabalho porque, afinal, "tempo é dinheiro". Assim, as políticas de cronocídio estão inscritas na imposição de um sistema de trabalho ocidental aos povos colonizados. Durante a era moderna, a "colonização do tempo foi um objetivo fundamental da economia capitalista [...]: a mutação antropológica que o capitalismo produziu na mente humana e na vida cotidiana foi, sobretudo, transformação da percepção do tempo” (BERARDI apud FIRMEZA, 2019, p. 64).

No caso de Fordlândia isso torna-se muito claro. O distrito paraense fez parte "do projeto extrativista norte-americano que fez, ou tentou fazer, da região amazônica parte de seu commodity colonial-imperialista" (FIRMEZA, 2019, p.65). Em Fordlândia

os relógios foram sincronizados com “o tempo padrão central” de Detroit que, por sua vez, havia sido em 1915 atrasado sua hora em 28 minutos e 51 segundos para que estivessem sincronizados com os bancos de Nova Iorque . Além disso, os relógios de ponto espalhados pela cidade – e os apitos fabris – impuseram outra relação com o tempo em Fordlândia. O crepúsculo deixou de pautar o tempo de trabalho diário, o tempo sazonal foi brutal e milimetricamente substituído pela velocidade e produção industrial. Outro tempo, outro corpo, outra relação com o lugar. [...] Dito de outro modo, trata-se da expropriação do tempo e de sua percepção. A noção de temporalidade, performada pelas tecnologias – seja o relógio de sol, de ponto ou o ciberespaço – redefine também nossa relação com o espaço. (FIRMEZA, 2019, p.64)

No final de 1930 houve um levante na fábrica e todos os relógios de ponto foram destruídos pelos trabalhadores.

Afastando a pesquisa de termos temporais vinculados a Europa e suas diversas facetas, assim como de um certo revisionismo histórico, serão trazidos exemplos de práticas e "concepções de temporalidade absolutamente singulares em relação às perspectivas ocidentais [...] que processam noções muito diversas e opostas às ideias de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição" (MARTINS, 2021, p.31), no objetivo de evidenciar a possibilidade de compreensão e organização sociocultural seguindo o que seria, possivelmente, identificado no Ocidente como anacronismo.

O ponto inicial para que seja aprofundado o assunto será um dos paradoxos de Zenão, que consiste na premissa de que "uma flecha em pleno voo deve, sucessivamente atingir e atravessar uma infinidade de pontos: o ponto médio, o ponto 3/4, o ponto 6/8, o ponto 12/16, o ponto 24/32, e assim por diante" e, dessa forma, sendo uma "série de frações infinita, a flecha nunca chegará a seu destino" (GELL, 2018, p.145). Essa percepção do tempo e do movimento insinua a ideia de que ambos são variáveis e que não necessariamente caminham em direção a um futuro mas, do contrário, sugerem a ideia de tempo não linear e infinito.

Em seu livro *Arte e Agência*, Alfred Gell compara essa percepção do tempo e do movimento ao labirinto de Creta, assim como aos kolam¹², e aos padrões de tatuagem do sul da Índia. A aproximação é dada por meio da identificação formal entre eles, mas também funcional. O labirinto é mencionado no livro VI da Eneida, quando os companheiros de Eneias deparam-se com o desenho na entrada de Cumas, antes de descerem para o inferno, o mundo dos mortos. No caso dos kolam e do padrão de tatuagem, "há a ideia de atração (demoníaca) que é capturada pela complexidade do padrão, neutralizada e tornada impotente." (GELL, 2018, p.146).

O padrão de tatuagem em questão é identificado como fortaleza da terra dos mortos e, além de funcionar como um símbolo apotropaico, funcionava como um mapa para que as mulheres, e alguns homens, pudessem guiar-se no pós-morte e encontrar com seus familiares que se foram antes delas.¹³ É interessante notar as semelhanças entre o labirinto de Creta e a tatuagem, pois ambos relacionam-se com a passagem da vida para o pós-vida, expandindo a noção de morte, um horizonte de "fim inexorável, muitas vezes apocalíptico, como na tradição judaico-cristã." (MARTINS, 2021, p.31)

Gell compara os três casos ao paradoxo de Zenão por perceber que a construção labiríntica "consiste em conectar uma série de pontos de modo a criar um meândrico que

¹² Segundo a descrição de Gell, os kolam são "desenhos auspiciosos colocados na soleira da entrada das casas em Tamil Nadu, no sul da Índia, e em outras partes do sul e do leste do país, onde também são feitos desenhos semelhantes, mas que às vezes recebem outro nome". (GELL, 2018, p.139)

¹³ GELL, Alfred. *Arte e Agência*. São Paulo: UBU Editora, 2018, p.146.

ameace multiplicar infinitamente o número de voltas e contorções do caminho que deve ser percorrido entre a porta de entrada e o centro" (GELL, 2018. p.145) e, assim, também altera a percepção espaço-temporal.

Outro ponto de interesse é que, na história de Eneida, diz-se de Eneias, sobrevivente da guerra de Tróia, que "seu destino era ser o ancestral de todos os romanos"¹⁴. A frase tem uma construção curiosa, visto que a palavra "destino" refere-se a uma previsão futura, enquanto "ancestral" remete ao passado. O futuro de Eneias seria, pois, construir um passado.

Seguindo essa lógica, foca-se, aqui, na possibilidade de um tempo contínuo, que se opõe a qualquer linearidade determinante, um tempo curvo. A partir de Leda Maria Martins e de seu livro "Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela" (2021), o qual aborda as temporalidades curvilíneas diante da experiência da ancestralidade, busca-se evidenciar a inscrição de sujeitos e práticas em compreensões temporais não lineares. A autora indaga e em seguida responde:

De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospecção, de rememoração e de devir simultâneos?

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2021, p.23)

Cabe ressaltar que a obra de Martins discorre especificamente sobre saberes e vivências africanas e afro-diaspóricas, abordando eventualmente cosmovisões indígenas. Não se almeja, por conseguinte, articular uma identificação geral entre os temas postos nesta monografia e as vivências socioculturais desses grupos, identificando que tratam-se de atravessamentos bastante distintos. Contudo, objetiva-se estabelecer um paralelo entre algumas práticas que, mesmo inseridas em diferentes contextos, dialogam no âmbito das compreensões e experiências temporais, além de salientar perspectivas múltiplas acerca do tempo que rompem com a cronologia.

Entendendo a relação dessas sociedades com a temporalidade curva por meio da ancestralidade, faz-se necessário falar sobre ela. O ancestral é aquele que, ao morrer,

¹⁴ Resumo do livro Eneida, disponível no site da editora:
<https://www.montecristoeditora.com.br/978161965120-3-eneida>

reinaugura a vida, firmando sua permanência, "o princípio base e fundamento maior que estrutura toda a circulação de energia vital" (MARTINS, 2021, p.62).

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (MARTINS, 2021, p.63)

Nesse raciocínio, em que a esfera de presente, passado e futuro não faz mais tanto sentido, visto que o tempo perde essa característica segmentária, Martins adota em sua obra o olhar de John S. Mibit (1931- 2019), que, para evitar qualquer forma de confusão entre os termos e a visão geral sobre o tempo que aborda, "utiliza duas palavras do idioma suaíli, Sasa e Zamani, termos por ele interpretados como tradutores, constitutivos e constituintes da concepção e percepção das temporalidades". (MARTINS, 2021, p.64)

Segundo o filósofo, "Sasa tem o sentido de imediatismo, proximidade e de agora [...] é a dimensão temporal na qual as pessoas estão conscientes de sua existência e na qual se projetam tanto para o futuro próximo quanto principalmente para o passado (Zamani)" (MIBIT apud MARTINS 2021, p.64), é o Tempo Micro. Zamani terá mais atenção futuramente nesse trabalho, já que trata dessa esfera anterior ao sujeito, da ancestralidade, mas não "limitado pelo que em inglês é denominado passado", já que ele "também possui seu próprio 'passado, 'presente' e 'futuro', mas em uma escala mais ampla" (Ibid.). É o Macro Tempo.

Sasa alimenta ou desaparece em Zamani. Mas antes que os eventos sejam incorporados em Zamani, eles devem ser realizados ou atualizados na dimensão Sasa. Depois que isso acontece Zamani e Sasa se justapõem e ambos tornam-se inseparáveis. Só depois que isso aconteceu é que então os eventos 'movem'-se para trás, de Sasa a Zamani [...], o celeiro definitivo para todos os fenômenos e eventos, o oceano do tempo no qual tudo se torna absorvido em uma realidade que não é nem antes nem depois. Sasa em geral une os indivíduos ao seu imediato ambiente. É o período de consciência vivente. Por outro lado, Zamani é o período do mito, provendo ao período Sasa um senso de fundação e de segurança; e unindo todas as criaturas, de modo que tudo seja abraçado dentro do Macro Tempo. (Ibid.)

Essa dimensão de Zamani concerne mais profundamente a pesquisa porque pretende-se articular essa ideia de tempo que abarca todas as coisas, todos os seres, relações, que constitui o sujeito. O ancestral nessa esfera de Macro Tempo, que retorna e reincide e reinventa tudo que encosta é importante aqui.

Martins coloca o prefixo re- nessa perspectiva cíclica. Ao mesmo tempo em que identifica a referência a um evento passado, algo que já aconteceu, também anuncia algo que está para acontecer, baseado em uma ação ocorrida. Ele "nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospectiva, de uma retroação, mas também nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se a frente, como uma memória do futuro" (MARTINS, 2021, p.205). Isso é importante porque no desenvolvimento prático dessa pesquisa, que será abordado nos últimos capítulos desse texto, será colocada em questão o revisitamento de uma ideia de passado que não está engessada e morta, mas sim viva e que, nesse revisitamento, se projeta para o futuro. Uma reinvenção, reestruturação, revista.

O tempo espiralado permite que o sujeito se reencante, reconheça. Ele não aponta para sentidos opostos, não hierarquiza. A possibilidade de reinauguração do tempo faz circular energia vital, pois essa não morre junto com a matéria, mas se torna parte de uma ancestralidade que é coletiva.

Martins identifica que há formas de inscrever o tempo espiralar no espaço, inclusive pela arte. As danças nas práticas religiosas, que giram em torno do eixo do corpo, delimitam o espaço a partir da circularidade, recriam os passos e as coreografias que os antepassados criaram e, por meio desse saber inscrito no corpo, nas práticas corporais, no corpo-tela, unificam-se com esse Macro Tempo. Assim, "o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa" (MARTINS, 2021, p.134). O corpo-imagem, que finca os saberes e os passa para frente, que ensina. Está, por isso, abarcado na definição de oralitura:

Por vias da performance corporal, a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pelo corpo e seus vozeados, denominei de oralitura. [...] Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Assim, todo traço de memória, seja ele inscrito como letra, como voz, gesto, corpo, grafa-se na constituição dos sujeitos como repertórios de conhecimento, como inscrição, grafias alternas de conhecimento. (MARTINS, 2021, p.212)

O tempo que é vivenciado a partir do gesto é de suma importância aqui. Vivenciado pelo corpo em performance, "lugar do que curvilineamente ainda e já é, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença" (MARTINS, 2021, p.213), pela incidência de energia vital, pelos ancestrais, os saberes acumulados nesse tempo curvo não necessitam obrigatoriamente da escrita para sobreviver, porque estão gravados na memória do corpo e se transmitem através do gesto. Assim, quando na colonização impõe-se

a escrita como única forma legítima de resguardo da memória, um método de distinção entre o selvagem e o civilizado, não só ocorre epistemicídio, mas pela episteme em questão ser uma forma ontológica de se perceber o tempo, ocorre também o cronocídio.

A colonização do tempo e, por conseguinte, dos conhecimentos orais inscreve o Outro em uma dinâmica e em um tempo que não é seu, porque o tempo que vivencia é marcado pelo gesto e não pela palavra escrita. Ademais, na inscrição do Outro através do texto ocorre seu apagamento. Considerando que povos que não escreviam seus saberes eram povos sem história¹⁵, o ocidental o articulou da forma como bem entendia, através do texto etnográfico, como visto no primeiro capítulo.

Assim, em outras proposições de tempo também seria necessário outra forma mais honesta de se escrever sobre a alteridade, oposta ao que constitui o texto etnográfico, ao congelamento do outro no passado, ao texto medusa. Essa oposição seria o texto dionisíaco, já que Dionísio "é o deus que ensina a absorção da outridade como princípio vital indispensável para a fecundação da identidade" (MARTINS, 2021, p.195). A esfera da alteridade que não é excludente, mas pelo contrário, admite a necessidade de ser visto pelo outro para ser constituído como eu e vice-versa, ausentado de qualquer forma de hierarquização.

De alguma forma, temos de ser capazes de partilhar o passado uns dos outros a fim de estar conscientemente no presente uns dos outros. Se a nossa experiência em relação ao Tempo fosse não reflexiva, unidirecional, não teríamos nada além do conhecimento mútuo tangencial [...] Quando boa parte da antropologia é realmente percebida como tangencial (mais do que isso, irrelevante) por aqueles que foram seus objetos, isso aponta para um severo colapso da 'reflexividade' coletiva: é mais um sintoma da negação da coetaneidade. (FABIAN, 2013, p.118)

No contraponto ao texto etnográfico, na figura de Dionísio e nas palavras de Martins, "o mito grego nos ensina a desejar a possibilidade de um texto dionisíaco que já não se queira apenas o enunciado-serpente, corpo de Medusa, mas o lugar de uma enunciação serpentina; texto que escreva a palavra e a dicção do outro como medida de sua própria escritura" (MARTINS, 2021, p.196).

¹⁵ HEGEL, George W. F. **Filosofia da História**, 1999, p.88.

2. A obra de arte como prática disruptiva da linearidade

2.1 Incidência dos tempos no discurso artístico

Após os conceitos de alocronismo e anacronismo terem sido apresentados, bem como suas implicações e alguns saberes os quais são estruturados a partir deles, será aprofundada a relação da arte com o tempo e o exercício da pintura como prática disruptiva do tempo cronológico.

Entendendo que o produto artístico é dotado de um imenso potencial acumulativo, de etapas que se juntam e fundam uma obra, os processos que culminam em sua criação não são lineares, não têm um horizonte final, mas estão constantemente se dilatando, contraindo, abrindo e reiniciando. Nessa protensão e retenção, o trabalho é moldado tanto pelo artista, que nos fluxos do tempo sofre modificações, quanto pelo observador que adiciona sentidos múltiplos ao que vê a cada contato com a peça. Assim, os dias e suas intercorrências se justapõem na superfície da obra e em sua semântica.

Antes de tratar mais diretamente das dinâmicas temporais na prática artística e pictórica, ainda no viés dos discursos políticos em torno do assunto, será posta em foco a instituição artística como o discurso temporalizante da arte, aquela que contradiz a natureza distribuída da obra, vinculada aos ideais alocrônicos aos quais essa pesquisa se opõe.

No texto “Evitando Museocanibalismo”, que compôs o material escrito do catálogo da 24ª Bienal de São Paulo (1998), Donald Preziosi (1941-) indica como a criação dos museus foi destinada "ao compromisso cerimonial da Europa com sua própria memória social e sua história (e assim à evocação, à invenção e à preservação destas)" (PREZIOSI, 1998, p.51) em detrimento das demais.

A museologia e a história da arte forjaram objetos-histórias que funcionavam como substitutos ou simulacros das histórias evolucionárias das pessoas, mentalidades e povos. Consistiam de encenações narrativas — romances históricos ou contos históricos — que serviam para demonstrar e delinear aspectos significativos do caráter, do nível de civilização ou de engenho, ou do grau de progresso ou declínio social, cognitivo ou ético de um indivíduo, raça ou nação. (PREZIOSI, 1998, p.56)

Na justaposição de trabalhos advindos de diversos lugares, sendo muitos deles alheios à institucionalização da arte e sendo esse um conceito não privilegiado¹⁶, os museus frequentemente estabeleciam, a partir da delimitação da alteridade, "uma escala evolutiva em

¹⁶MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. 2021, p.68

cujo ápice fica a arte estética da Europa e em cujo nadir fica o encantamento-fetichismo dos povos primitivos" (PREZIOSI et al., 1998, p.54). O clássico caso em que tem-se nitidamente essa relação é a exibição "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque entre 1984 e 1985, em que foram expostas coletivamente obras de artistas modernos, respectivamente identificadas com fichas técnicas, e "objetos etnográficos" sem identificação mais específica, performando cenograficamente ao mesmo tempo uma aproximação e um contraste estético com as obras ocidentais. Sobre ela, a historiadora da arte Partha Mitter (1938-) escreveu:

Entre as críticas que recebeu, as de Foster e James Clifford se destacaram por expor as contradições daquele exercício curatorial ambicioso. Foster focou na ineficaz justaposição formalista da cultura tribal aos valores iluministas. Essa abordagem, ele nos mostrou, teve como efeito reduzir os potenciais disruptivos do primitivismo[...] O antropólogo Clifford comentou sobre o apagamento da violência colonial, que usurpou objetos africanos e oceânicos de seus contextos sociais para exibição nos museus europeus (MITTER, 2008, p.543)¹⁷

Em paralelo com a iniciativa da exposição, cujo objetivo da aproximação entre trabalhos díspares, segundo Mitter, foi "sublinhar o fato de que os 'empréstimos' artísticos de Picasso e outros modernistas de simples culturas 'primitivas' não chegava a ser uma dívida com essas sociedades"¹⁸ (MITTER, 2008, p.535), a prática comumente empregada nas instituições de arte é de separar os trabalhos feitos em diferentes tempos e espaços em diferentes acervos museológicos, justamente para reforçar uma distância cultural e estética entre os mesmos. Simultânea à justaposição espacial entre as obras etnográficas e vanguardistas, não deixou de ser clara a postura do museu de juntá-las a fim de ratificar um ponto de vista político, uma amenização às violências praticadas pelo ocidente, como ressalta Mitter por meio da crítica de Clifford na passagem acima.

Nessa divisão da produção feita em tempos e locais diferentes, foram criados museus históricos, modernos, contemporâneos, etnográficos etc., onde os objetos dialogassem entre si e apresentassem coesão com o momento em que foram criados. Essa premissa falha em diversos níveis mas, principalmente, no ponto em que condensa obras de várias localidades,

¹⁷ Tradução da autora da pesquisa. Originalmente "Among its reviews, Foster's and James Clifford's stand out for laying bare the contradictions of this ambitious curatorial exercise. Foster focused on the show's anodyne formalist juxtaposition of the tribal culture to Enlightenment values. Such an approach, he showed us, had the effect of reducing primitivism's disruptive potentials[...] The anthropologist Clifford commented on the exhibition's erasure of colonial violence, which had wrenched African and Oceanic objects from their social contexts for display in European museums".

¹⁸ Tradução da autora. Originalmente: "underline the fact that the artistic 'borrowings' of Picasso and other modernists from simple 'primitive' cultures did not amount to a debt to these societies".

países e continentes, no objetivo de criar um discurso o qual homogeneiza essas culturas sob a bandeira do primitivo, do Outro.

Essa prática é, ainda, uma forma de distanciar também as pessoas que produzem os objetos artísticos, já que não faria sentido ou sequer seria justo, dentro das concepções ocidentais, esses Outros sem aporte cultural serem elevados ao *status* do artista. Dentro da tradição europeia tem-se a mesma forma de pensamento, apesar de adaptada para as dinâmicas intrínsecas à mesma.

Diante da lógica evolutiva, em que os processos estão sempre substituindo-se, destituindo-se para que algo aprimorado venha a suceder, o passado é constantemente desvalorizado e, por isso, segmentado do futuro, como visto anteriormente. A exaltação das vanguardas modernistas proveio de seu suposto rompimento com as convenções, com o passado da arte em si, trazendo um pensamento e uma forma de fazer artístico futuros. Com isso, aquelas práticas anteriores passaram a ser vistas como conservadoras e ultrapassadas, não tendo mais sobre elas um olhar privilegiado. O mesmo passou a acontecer, progressivamente, com o próprio movimento modernista e suas modalidades de atuação, culminando no "esgotamento da linguagem artística, ou seja: não tinha mais o que destruir" (GULLAR, 2003, p.27) ou superar.

Para além dos museus e de seus acervos, em meio a uma intensa crítica atual ao modernismo, suas vanguardas, o movimento primitivista representa, talvez, o que haja de mais radical nas ideias apresentadas até então. Quando o presente texto salienta o teor temporalizante das viagens de expedição e a passadistização do Outro, tem-se nos primitivistas uma prática inalienável entre ambos os conceitos, potencializada ainda pela apropriação colonial de saberes que, no retorno a Europa, são elevados ao nível de arte.

Será tomado o pintor Paul Gauguin (1848- 1903), conhecido como um dos representantes da vertente, como exemplo para debate. Gauguin, em suas viagens para o Taiti, uma das ilhas do arquipélago da Polinésia Francesa, registrava o cotidiano das pessoas que ali viviam, incorporando em seu trabalho a figura do Outro, fora do panorama europeu, e retratando-as dentro do imaginário ingênuo e pueril.

Sua obra, sobretudo no período do Taiti, é uma extraordinária investigação sobre a figura e a cor, assim como é extremamente contemporânea no modo como se apropriou de iconografias de diversas culturas, colocando-as em diálogo com a própria tradição da pintura ocidental. Por outro lado, Gauguin também destacou o "outro" como exótico e primitivo, em um desejo fantasioso pelos "trópicos", uma visão idílica carregada de ficções e estereótipos e estruturada por uma relação de poder – entre o "outro" e eu. Para tornar essa narrativa mais intrincada, o próprio artista se declarava "primitivo", "selvagem" e falava de seu "sangue inca", uma vez

que sua mãe era peruana e ele vivera em Lima quando criança. De todo modo, é evidente que suas pinturas erotizam o corpo da mulher indígena, enfatizando uma suposta disponibilidade sexual aos olhos e às tintas do homem branco europeu.¹⁹

Ao voltar para a Europa, o pintor trazia consigo os trabalhos que realizou e as comercializava, sendo, assim, possível traçar as semelhanças entre essa pendulação e as viagens filosóficas, identificadas por Fabian como práticas temporalizadoras. O regresso ao continente europeu simbolizava, pode-se dizer, o regresso ao presente. O mesmo chegou a mudar-se para o Taiti "em 1891, aos 43 anos, e lá viveu até sua morte, com um intervalo de dois anos em Paris, para onde regressou a fim de expor e vender suas obras"²⁰.

Na exposição "Paul Gauguin: O Outro e Eu", realizada pelo Museu de Arte de São Paulo de abril a agosto de 2023, foi ressaltada a relação estabelecida pelo artista com o Outro, mas na proposta de inverter essa dinâmica, seguindo o fluxo de críticas à história da arte canônica. O texto curatorial aponta que a "mostra pretende chamar atenção para o fato de que, para uma 'outra' história da arte, que não faz parte da tradição dominante, e a depender de quem enuncia a frase, Gauguin também pode ser entendido como o 'outro'"²¹.

Além das implicações estabelecidas pelo tempo cronológico na configuração da instituição artística, cabe salientar que a própria pintura, sendo ela a linguagem em foco na pesquisa, é um exemplo concreto de como essa postura afeta as produções de arte. Diante do evolucionismo aplicado às artes, como mencionado acima, na sucessão constante de movimentos e práticas, a pintura já foi dada como morta algumas vezes, considerada obsoleta. Sobre isso, Ferreira Gullar aponta que:

[...] o caráter artesanal das artes plásticas passou a ser questionado como um anacronismo. Fernand Léger conta que, antes da guerra de 1914, visitou o Salão da Aviação, em Paris, na companhia de Marcel Duchamp e Constantin Brancusi. Duchamp, que passeava mudo entre os motores e hélices ali expostos, voltou-se de repente para Brancusi e falou: 'A pintura acabou. Você faria alguma coisa melhor do que esta hélice?' (GULLAR, 2003, p.24)

Com a progressiva intensificação da busca pela pintura pura, livre de influências externas a ela, como a perspectiva, o volume e afins, o cubismo de Mondrian (1872-1944) ganha um sentido revolucionário já que ele "limpa a tela, retira dela todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco", onde serão harmonizados "os dois

¹⁹ Texto curatorial da exposição Paul Gauguin: O Outro e Eu. Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/paul-gauguin-outro-eu>

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

movimentos básicos da horizontal e da vertical" (GULLAR, 2006). No intuito de desmembrá-la radicalmente cada vez mais, Malevich (1879- 1935) chega a de fato pintar uma tela em branco.

A linguagem pictórica passou décadas em ostracismo, sendo articulada em conjunto a outras técnicas no que ficou conhecido como não objeto²². A retomada de sua relevância acontece quase no final do século XX, estando hoje altamente em voga novamente. A pintura pode, pois, ser considerada um exercício anacrônico, constantemente questionando essa ideia de substituição temporal e da busca por descontinuação do passado, a "visão evolucionista que apresenta o processo artístico como um encadeamento de etapas ascendentes" (GULLAR, 2003, p.26).

Retornando à obra em si, descolada da instituição artística, pode-se afirmar que ela é um apanhado de elementos e circunstâncias as quais se renovam dinamicamente. No entendimento de que a criação é dada a partir de um acúmulo de tempos (instantes, dias, períodos etc.) registrado no mesmo suporte, uma obra é o registro do anacronismo: múltiplos tempos compartilhando o mesmo espaço. Essa natureza é otimizada quando o trabalho é apresentado a um público, momento em que é reinaugurado a partir da percepção do espectador, que o insere em uma cadeia associativa própria e, dessa forma, ressignifica aquela coisa (INGOLD, 2012).

O sentido de coisa, para Ingold, se opõe ao de objeto no ponto em que ela configura "um certo agregado de fios vitais" (INGOLD, 2012, p.4), um movimento, enquanto ele é uma forma já fechada em si.

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um "acontecer", ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. (INGOLD, 2012, p. 4-5)

Nessa premissa de que observar uma coisa é participar ativamente de seu acontecimento, evidencia-se que a obra de arte afasta-se da condição de objeto, já que a mesma possui o caráter da abertura, em que o observador desloca-se da posição passiva diante dela e passa a ser agente de sua construção semântica.

²² Teoria do Não-Objeto, formulada por Ferreira Gullar, apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.

Ao passo que Gell, em seu nexos da arte, o qual abrange as entidades que se relacionam no entorno de um trabalho (o índice, o artista, o destinatário e o protótipo), considera prepotência do espectador considerar-se agente sobre o índice²³, assumindo que essa postura evidencia "aspectos do individualismo ocidental" (GELL, 2018, p.69), outros autores como Umberto Eco (2015), Leda Maria Martins (2021) e o próprio Ingold, como visto, trazem a perspectiva de que é parte constituinte da obra estar sujeita a variações de acordo com quem a vê.

Em seus ensaios sobre o assunto, compilados no livro "Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas", lançado em 2015 pela editora paulista Perspectiva, Eco reafirma a natureza do elemento artístico enquanto ruptura da linearidade temporal através do discurso da abertura. Ele afirma que as obras, diante do fruidor, "refletem uma tendência geral da nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades" (ECO, 2015, p.127) e que cada "fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra *revive* dentro de uma perspectiva original" (Idem. , p.68).

A escolha do verbo reviver, lembrando Leda Maria Martins e o destaque que a mesma dá ao prefixo re-, referencia o passado ao mesmo tempo em que anuncia o futuro baseado na ação ocorrida. Dessa forma, as obras de arte estão sempre sendo alimentadas por uma significação prévia, talvez a que o artista tenha atribuído ou das próprias experiências passadas do observador, além das novas significações a cada contato.

Isso faz com que o significado seja multiforme e não unívoco e que a primeira fase do processo de compreensão nos deixe, ao mesmo tempo, satisfeitos e insatisfeitos por sua própria variedade. Daí ao voltarmos à mensagem, já enriquecidos dessa vez por um esquema de significações complexas que inevitavelmente puseram em jogo nossa memória de experiências passadas; a segunda recepção será, portanto, enriquecida por uma série de lembranças despertadas, que passam a interagir com os significados colhidos no segundo contato; significados que, por sua vez, já de início serão diferentes dos que foram realizados no primeiro contato, pois a complexidade do estímulo terá permitido automaticamente que a nova recepção se dê segundo uma perspectiva diferente (ECO, 2015, p.117- 118)

As imagens carregam consigo uma inteligência, produzem conhecimento e são imbuídas de intenção de quem as produziu, bem como "o pensamento de todos aqueles que

²³ "Índices: entidades materiais que motivam inferências abduativas, interpretações cognitivas etc." (GELL, 2018, p.60)

olharam para essas figuras" (MARTINS, 2021, p.163) e, nelas, incorporaram suas próprias projeções, como apontado acima por Eco.

Essa constante reinauguração da imagem por meio das cadeias de significados que acompanham cada espectador é um dos pontos que marca uma obra de arte enquanto fenômeno de duração, seu aspecto de incorporação de diversos eventos e tempos em um mesmo local, sem que o espaço, a superfície e suporte da obra, sejam necessariamente alterados.

Outros dois pontos são relevantes para um melhor esclarecimento dessa natureza que dilui as marcações de passado e futuro de um trabalho artístico. Apesar de, mesmo reconhecendo-a, não se apresentar exatamente favorável a ideia de uma obra aberta, importante na construção do presente argumento sobre as incidências do tempo anacrônico na arte, em *Arte e Agência* (2018) Alfred Gell apresenta os conceitos de prospecção e retenção, oriundos do filósofo Husserl (1994), que contribuem fortemente na concepção desse anacronismo.

Gell estipula que existem quatro tipos de ligações temporais entre obras de arte, sendo duas delas fortes e duas fracas. Nas relações de prospecção, que apontam para o futuro, a relação forte seria entre um "'esboço preparatório' e a obra finalizada", enquanto a fraca "conecta a obra 'precursora', a primeira de uma série que não foi antecipadamente planejada como tal, às obras seguintes do mesmo conjunto" (GELL, 2018, p.339). No que diz respeito à retenção, voltada para o passado, a relação forte seria dada pela "obra original anterior e a cópia subsequente, criada para replicar a precedente", enquanto a fraca "se dá entre a obra 'original' e uma obra posterior que retorna àquela, recapitulando-a parcialmente" (Ibid.). Esses conceitos foram utilizados pelo autor, em formato de diagrama, para compreender a distribuição da obra de um artista no tempo.

O objetivo do diagrama proposto aqui é representar o conjunto da obra do artista, em uma macroescala, como uma obra indivisível composta por muitos índices físicos - as obras -, mas que compõem uma única entidade temporal, assemelhando-se a uma tempestade formada por múltiplos raios, quase simultâneos. A obra, por assim dizer, é um objeto²⁴ feito de tempo, não o tempo tênue e dimensional da física [...], mas o tempo substancializado que Bergson chamou de duração (GELL, 2018, p.341)

Apropriando-se do raciocínio de Husserl, que diz respeito à percepção cognitiva do tempo, na alegação que cada evento que ocorre tem influência direta em outro, alterando também a percepção sobre eles à medida que novas circunstâncias aparecem, formando assim

²⁴ Apesar do uso do termo "objeto" na passagem, ratifica-se a visão da autora em concordância com o termo "coisa", proposto por Ingold.

uma cadeia de interferências mútuas, o autor sustenta a ideia de que o conjunto de obras de um artista também compõe uma unidade composta de mútuas relações, sendo essas fortes ou fracas, como mencionado anteriormente.

Essas obras que já foram feitas, ou que futuramente serão, formam essa macrorrelação e assemelham-se à consciência interna do tempo de Husserl, pois a criação de um novo trabalho ressignifica toda a cadeia, assim como é significado por ela.

Não que cada retenção anterior seja, na direção longitudinal do fluxo, simplesmente substituída por uma nova, mesmo que constantemente. Cada retenção posterior é antes não simplesmente uma modificação contínua, saída da proto-impressão, mas sim uma modificação contínua de todas as anteriores modificações constantes do mesmo ponto inicial. (HUSSERL, 1994, p. 62)

A obra anterior está, de certa forma, presente nos processos que culminaram na seguinte, e esse caráter distribuído impregna ela com a multiplicidade dos tempos. Essa forma de experienciar o tempo assemelha-se ao conceito Zamani, visto no capítulo anterior, já que Sasa possui o sentido de imediato, o que está acontecendo em dado momento, caminhando junto ao Macro Tempo Zamani e misturando-se a ele, criando ambos uma consciência temporal que também abraça o todo. Gell afirma que:

Esse raciocínio desfaz a diferença rígida entre o presente dinâmico e o passado fixo e imutável. O passado, o presente e o futuro fazem parte do mesmo conjunto e são igualmente dinâmicos no modelo de Husserl, que incorpora uma importante verdade cognitiva, visto que qualquer modificação, em qualquer ponto do sistema, desencadeia modificações correlatas em todos os outros pontos do sistema (GELL, 2018, p.347)

Por fim, seguindo a lógica apresentada, é importante ressaltar as mudanças do próprio artista durante sua produção, tanto na esfera micro, de uma única obra, quanto no sentido mais amplo dos conjuntos que entrelaçam toda uma produção a partir das relações de prospecção e retenção. Já que toda modificação desencadeia modificações correlatas, um trabalho resguarda todas as mudanças que o artista teve ao longo de seu processo de criação, o que naturalmente altera também o trabalho em si. Os pensamentos e intenções do artista vão se transformando à medida que se envolve com a obra, sendo ela própria agente dessas transformações no autor.

Ao mudar o curso de um trabalho, acrescentar algo ou retirar, principalmente na pintura, que é criada a partir de camadas, aquele rastro permanece presente no suporte, mesmo que coberto. Até o ato de recomeçar não consegue ser "do zero", já que é envolto pela presença do que foi feito e descartado, tanto por meio da memória como pelas inscrições do

tempo designado na feitura. Uma obra é, portanto, um apanhado desses tempos diversos compartilhando o mesmo espaço.

2.2 Anacronismo como poética: aproximações entre "Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons)" de Citra Sasmita, "La larga noche de los 500 años" de Marcela Cantuária e o trabalho "O espaço é quem ocupa: pontes para ambientes possíveis" de Vitor Vigo

A fim de ilustrar as questões previamente referidas no campo da pintura, serão abordados três trabalhos artísticos: "Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons)" (2023) de Citra Sasmita, "La larga noche de los 500 años" (2019) de Marcela Cantuária e o trabalho "O espaço é quem ocupa: pontes para ambientes possíveis" de Vitor Vigo (2023). Apesar de apresentarem características distintas em alguns aspectos, uns mais que outros, as obras são construídas por meio do vínculo entre diferentes momentos temporais, os quais culminam em uma única imagem composta por esses fragmentos complementares.

O intuito é demonstrar não só como a criação de uma obra de arte é, necessariamente, um processo aproximado das noções disruptivas do tempo alocrônico que foram apresentadas até aqui, mas também como essas obras específicas expandem essa noção à elaboração de trabalhos compostos justamente por essa disrupção.

Seguindo a ordem de menção, será comentada primeiramente a obra "Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons)" de Citra Sasmita. A artista, natural de Tabanan, Indonésia, foi uma das participantes da 35ª Bienal de São Paulo- Coreografias do Impossível (2023), ocasião em que expôs obras da nona parte de seu projeto Timur Merah (Leste Vermelho). O projeto curatorial dessa edição da Bienal de São Paulo toma "o termo coreografia para realçar a prática de desenhar sequências de movimentos que atravessam o tempo e o espaço, criando várias e novas frações, formas, imagens e possibilidades, apesar de toda inviabilidade, de toda negação"²⁵. Conforme os curadores:

Inspirando-se em percepções não lineares nem progressivas sobre o tempo, a 35ª Bienal de São Paulo propõe ainda uma reflexão sobre como diferentes registros de temporalidade podem gerar outros modos de produzir, sentir, expor e nos relacionarmos com práticas artísticas. Tempos espiralares, fractais, curvos; cadências que movimentam corpos, dilatam e contraem espaços, e que não cabem, portanto, em cronologias ou sequenciamentos. Esse conjunto imensurável de possibilidades de viver o tempo está no centro de nosso interesse curatorial.²⁶

²⁵ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/conheca-o-projeto-curatorial-da-35a-bienal-de-sao-paulo/>

²⁶ Ibid.

Nessa proposta, Sasmita apresenta seu projeto artístico, que objetiva a reescrita das mulheres balinesas na história indonésia, visando a quebra do paradigma patriarcal que se apresenta até hoje. Para isso, utiliza o estilo Kamasan, uma forma de pintura secular que tinha como objetivo a representação de calendários e de "feitos supostamente heróicos das elites masculinas tradicionais, como guerras e demais atos de bravura"²⁷, alterando esse conteúdo usual de forma a evidenciar a presença feminina.

Em declaração registrada pela Fundação Bienal de São Paulo e divulgada em rede social, Citra comenta:

A maioria das narrativas e dos manuscritos representam histórias sobre o heroísmo masculino. É tudo muito focado na masculinidade. Mulheres são representadas como objetos sexuais, como uma função reprodutiva. Então aqui, na nona versão da minha série Timur Merah, estou mudando essa narrativa. Estou contrariando o cânone e colocando a mulher como protagonista, como personagem principal.²⁸

Apesar de o assunto ser de extrema pertinência e importância, dialogando com a classe feminina de todas as partes do mundo, o olhar sobre o trabalho, aqui, será mais focado na parte formal do que temática. O principal ponto de interesse da presente pesquisa é a ferramenta de construção narrativa, que recorre à justaposição de inúmeras situações, em que uma única figura pode dar origem e ser originada por outra, formando um ciclo de infinitas influências mútuas.



Foto aproximada de "Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons).

²⁷ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/citra-sasmita/>

²⁸ Transcrição feita pela autora. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cxwm7XiSH3j/>



Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons)
Citra Sasmita
Instalação, acrílica sobre tecido tradicional Kamasan

As mulheres retratadas, além de muito similares, o que causa uma sensação de repetição em que a mesma figura está realizando inúmeras ações concomitantemente naquele espaço pictórico, estão protagonizando uma sequência de atividades distintas, mas, ao mesmo tempo, comuns. Além disso, quando posicionadas naquele mesmo plano, o da pintura, as exercem todas simultaneamente.

Criando, procriando natureza ou em sofrimento, elas produzem dor e prazer umas às outras; elas estão juntas, em um só corpo, ou vivenciam suas experiências umas ao lado das outras. Várias cabeças femininas povoam a existência de uma só mulher, demonstrando que elas fazem parte de uma experiência circular, coletiva.²⁹

É interessante também notar a posição em que é montada a obra naquele espaço expositivo. Ao contrário do modo usual de apresentação de uma tela, esticada em um plano, "Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons)" é pensada em círculo, no qual o observador precisa entrar e se deslocar corporalmente para olhar em totalidade. Esse posicionamento da pintura remete a uma continuidade narrativa não

²⁹ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/citra-sasmita/>

horizontal, mas espiralada. No momento em que o olho encontra-se com uma margem, ele volta para a outra, porque aquela história, assim como o tecido, também é cíclica.



As três obras de "Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons)" ao fundo.

No caso de "La larga noche de los 500 años" de Marcela Cantuária, encontram-se recursos semelhantes. Marcela é uma artista plástica brasileira, que vive e trabalha no Rio de Janeiro, e que vem desenvolvendo "pinturas que entrelaçam imagens históricas advindas do universo da política e representações da cultura visual contemporânea"³⁰, trazendo um olhar atento à luta de classes e, assim como Citra, à reconstrução da imagem da mulher em uma sociedade misógina. Em suas obras, a artista conta a história de personalidades e episódios silenciados pela história, demarcando os momentos de luta e resistência na América Latina.

A respeito dos componentes formais, "traz na elaboração das imagens um repertório visual farto e complexo, uma colagem de temporalidades e referências imagéticas, por vezes anacrônica" (Maneschy, 2019, p.11), compondo um cenário em que todas essas são igualmente pertinentes na ilustração do que a artista deseja relatar. Apesar de muitas vezes não serem fotos ou desenhos concebidos no mesmo período, a presença conjunta de todos eles

³⁰ Disponível em: <https://www.marcelacantuarua.com.br/sobre>

naquele mesmo espaço evidencia um contorno às tendências de hierarquização a partir das distinções temporalizantes. São telas que comunicam a igual importância de inúmeros eventos e pessoas na construção da história contada, entendendo a mútua influência contida em elementos distribuídos no tempo.

No corpo de trabalho de Cantuária a quebra com a perspectiva alocrônica mostra outra face relevante. Além de nivelar em importância os ocorridos e personagens que pinta e não propor qualquer forma de segmentação baseada em sequencialidade ordenada do tempo, a pintora está constantemente resgatando o espaço de destaque dos sujeitos que, como mencionado no primeiro capítulo, foram tidos como descartáveis no processo de modernização. Quando cria um quadro em que vários desses Outros estão representados e tendo suas histórias contadas, marcando-os em um tempo compartilhado com si mesma e com quem possa vê-lo, ela declara que não compactua com a negação da coetaneidade que precarizou, isolou e assassinou milhões de pessoas.



La larga noche de los 500 años
Marcela Cantuária
Óleo, acrílica e spray s/ tela
270 x 500cm
2019

A tela destacada acima evidencia esse processo de forma mais exponencial, já que utiliza imagens de uma ampla variedade de momentos históricos que, em uma análise desatenta, podem não ter relação direta, mas que são faces de um mesmo assunto do espaço representado, a América Latina, e no espaço de representação, a pintura. Ela traz

personalidades como Dandara dos Palmares (? - 1694), Antônio Conselheiro (1830 - 1897), Nise de Silveira (1905- 1999) e Carlos Marighella (1911- 1969), assim como a referência à ilustração de um indígena por Jean-Baptiste Debret entre outros elementos.

De acordo com o texto curatorial de Aldones Nino, presente na exposição individual da artista também intitulada *La larga noche de los 500 años*, realizada pela galeria A Gentil Carioca em 2019:

Ao romper com a linearidade cronológica, Marcela abandona as limitações da física clássica, oferecendo uma perspectiva baseada em simultaneidades não-lineares. Inserindo-a assim em uma larga tradição de artistas que foram capazes de perceber a dolorosa fratura psíquica que a experiência colonial introduz, na forma de silêncio social.³¹

Junto à exposição, Aldones Nino desenvolveu um glossário, com 42 verbetes, não apenas sinalizando quem são as pessoas, elementos e símbolos retratados na pintura, como também contextualizando um pouco de suas histórias³².

Ao contrário das duas obras comentadas, que são pinturas, "O espaço é quem ocupa: pontes para ambientes possíveis", de Vitor Vigo, é uma instalação audiovisual. O projeto corresponde a sua monografia, defendida em 2023 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo curso de Comunicação Visual - Design, e trata dos conceitos de paisagem, considerando as inúmeras intervenções que um mesmo local está sujeito a sofrer. "O objetivo era gerar imagens com um mesmo enquadramento, tendo suas diferenças apenas resultantes das mudanças que o tempo projetava no espaço" (VIGO, 2023, p. 21).

Após algumas experimentações, a instalação foi oficialmente montada na ilha de Paquetá, onde o designer passou três dias gravando a Ponte da Saudade e o Píer Dark de Mattos a fim de registrar os elementos estáticos, mutáveis e dinâmicos³³ que se apresentavam.

³¹ Disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/exhibitions/8-marcela-cantuaria-la-larga-noche-de-los/>.

³² Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/la-larga-noche-de-los-500-anos>.

³³ Os elementos estáticos são aqueles que durante diversos horários, independente de quais forem, permanecerão rígidos em suas posições, tendo apenas a sua alteração resultante da luz que incide sobre eles através dos horários. No caso da praia, podemos notar a linha do horizonte e as pedras como elementos dessa natureza. Os elementos Mutáveis são aqueles que se alteram conforme a passagem dos horários e por mais que tenham seu movimento lento ou imperceptível ao tempo de filmagem que estava me propondo, podem mudar de posição ou até mesmo desaparecer com algumas horas de diferença. Como por exemplo as nuvens e o posicionamento dos barcos atracados na orla.

Já os elementos dinâmicos são aqueles que se apresentam em constante movimento durante as imagens capturadas, são elementos que não precisam de horas ou diferentes horários para demonstrar sua mudança, em poucos segundos já alteram seu posicionamento e criam um dinamismo àquela composição visual. Nesse caso, eram as pessoas, os pássaros e os barcos tripulados. (VIGO, 2023, p. 31)



Frame do vídeo da Ponte da Saudade³⁴

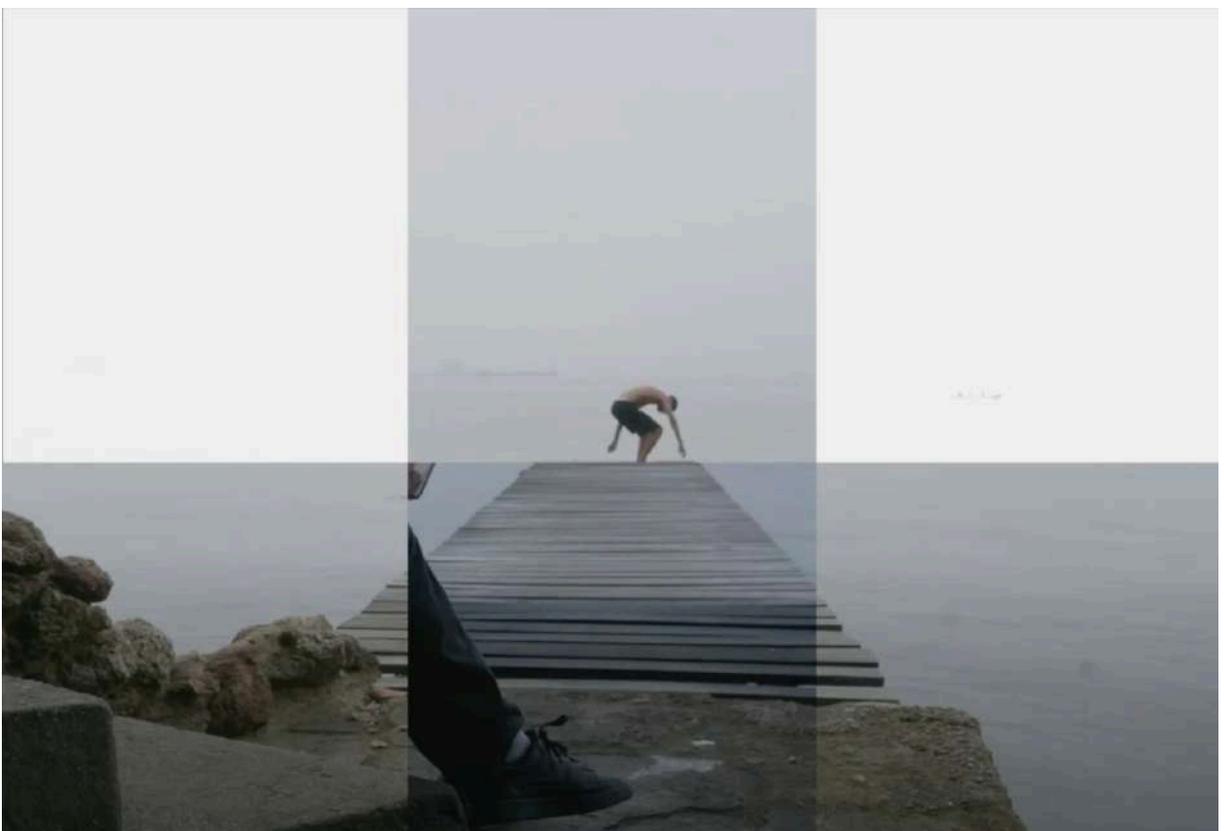
Antes de iniciar as gravações, desenvolveu junto a um programador o programa *Tyler*, que funciona "como um player de vídeo com a tela dividida em seis quadrantes", o que possibilita a reprodução dos vídeos de forma simultânea e, assim, inúmeras combinações entre eles. Ao ser iniciado, "se forma [na tela] a imagem completa de uma das paisagens presentes na pasta, ao acionar algum dos botões, se troca o quadrante a ele associado, e em seu lugar aparece esse mesmo recorte, mas de uma outra paisagem presente na pasta" (Ibid.). Dessa forma, tornou-se possível vislumbrar o local específico em diferentes momentos do dia, em diferentes luzes e com diferentes interferências, em uma mesma imagem.

O diálogo entre tempo e espaço, aqui, torna-se muito nítido, já que a proposta é literalmente a construção de uma paisagem por meio da reunião de vários de seus fragmentos no decorrer de vários dias. Novamente pode-se constatar a importância da multiplicidade temporal na formação de algo.

³⁴ Ambos os vídeos estão disponíveis em:
https://drive.google.com/drive/folders/1kBanevbX5ihpKcGggcaJRBrFo2MG_8EE



Frame do vídeo do Pier Dark de Mattos



Frame do vídeo do Pier Dark de Mattos

Sobre a experiência do trabalho, o autor relata que:

Poder unir essas imagens, e conseqüentemente essas vidas capturadas por elas, criava uma relação entre elas que nunca existiu em nosso mundo tátil. Agora, as pontes não eram mais apenas uma ligação entre o céu e o mar, entre a terra e o horizonte, mas sim entre a vida de pessoas que por elas passaram [...] Aquelas vidas agora compartilham virtualmente um mesmo espaço, e por mais que em vida nunca tenham se encontrado, agora convivem em relações completamente ressignificadas pela presença de companheiros de outros tempos. Assim como as imagens da máquina de Morel, repetem agora suas ações para a eternidade, e vivem uma vida diferente, uma vida de contato com figuras com que não tinham conhecimento. (VIGO, 2023, p.33)

A partir desses exemplos práticos, a pesquisa estará focada, a partir do próximo capítulo, no trabalho artístico da autora e no diálogo desse com os aspectos temporais discutidos ao longo do texto. Pelo caráter estritamente pessoal e autobiográfico que será adotado, a escrita passará a ser em primeira pessoa.

2.3 Entre o sufoco e o respiro

"No corpo o tempo bailarina"
(Leda Maria Martins)

Após a delineação de parentescos artísticos, os quais também elaboram trabalhos em diálogo com uma temporalidade não linear, apresentarei minha própria pesquisa plástica e suas intersecções com a temática. O objetivo é traçar um paralelo tanto entre as obras discutidas no capítulo anterior quanto entre o conteúdo estritamente teórico que as demais partes da monografia denotam, trazendo, ademais, outros componentes específicos no contexto de minha produção pictórica.

Em agosto de 2015, o Centro de Arte Hélio Oiticica abriu a exposição intitulada "Álbum de Família", uma coletiva em que vinte e dois artistas apresentavam perspectivas amplas sobre o tema. No texto conceitual apresentado, a curadora Daniella Géó escreveu que "As manifestações artísticas contemporâneas respondem não apenas à variação estrutural da família e à complexidade das relações nela envolvidas, mas também a questões que extrapolam o interior do núcleo familiar". Tendo essa premissa inerente ao meu trabalho, pretendo, assim como a exibição, "apresentar esse outro 'álbum de família', cujas representações irrestritas nos confrontam tanto com o íntimo, quanto com o sistema social"³⁵

Quando comecei a pensar a pintura a partir da colagem de fotografias de família, não tinha a intenção consciente de estar discursando sobre as incidências do tempo naquelas imagens e relações. Essa realidade passou a ser proposital a partir do momento em que entendi aquelas fotos como um fio condutor, um rastro da minha subjetividade e uma possibilidade de compreensão maior sobre mim a partir dessa ancestralidade. Considero que a pesquisa visual ganhou esse foco na medida que percebi que, cada vez que estava falando sobre mim, estava também, simultaneamente, falando sobre todos os membros da minha família e todas as pessoas com quem já me relacionei.

No meu contexto familiar, os álbuns de foto muitas vezes não seguiam uma linha cronológica, misturando várias situações específicas, como festas de aniversário, e dissipando-as entre inúmeros álbuns. Penso que, ao começar a pesquisar imagens nesses acervos, minha percepção sobre o tempo tenha se modificado, passando a vê-lo em termos mais subjetivos, psicológicos e cumulativos. Nenhum dos eventos de minha infância foram

³⁵ GÉO, Daniella. Álbum de Família. In: Catálogo da exposição "Álbum de Família", 2015.

totalmente esquecidos, ao contrário, estão constantemente sendo revividos em diversos processos, sejam eles conscientes ou inconscientes.

Assim, na parte prática desse TCC, essa colagem de fotografias trata, além de questões pessoais (que não estão aqui em questão), como o tempo segmentado, cronológico, alocrônico, estrutura o indivíduo de modo que esse fragmente em disparidade aspectos de si, hierarquizando-os a partir dos marcos temporais Passado, Presente e Futuro.

A fotografia, aqui, é entendida como um agenciador de memórias que talvez, sem seu auxílio, poderiam ser mais facilmente perdidas no cotidiano. Por meio delas é possível reconstruir e ressignificar um imaginário já constituído pelas interpretações do sujeito. Essas significações, por sua vez, são estabelecidas por meio de uma cadeia de significantes que "em algum lugar [...] se repete e insiste, para inferir nos cortes que lhe oferece o discurso efetivo e na cogitação a que dá forma" (LACAN apud FERREIRA- LEMOS, 2011, p.97).

Em seu artigo "A fotografia como projeto de memória", publicado no Caderno de Antropologia e Imagem, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Joon Ho Kim escreve:

As fotografias, apropriadas como um simulacro da memória, reiteram o pertencimento a um todo social mais amplo, ainda que imaginário. Opõem-se, assim, ao tempo linear e são incorporadas em uma temporalidade duradoura que dá estabilidade e dimensão às coisas que se perdem na realidade insólita e fragmentária do cotidiano: buscam resgatar a biografia na sua perspectiva de "obra" do gênero humano, como produção de uma vida, uma trajetória na história. A memória-fotográfica do álbum de família ajuda a edificar uma teia que afirma, imaginariamente e imgeticamente, aquele pertencimento que se diluiu no devir cotidianizado da vida moderna. (KIM, Joon Ho, 2003, p. 244)

Como na pintura comentada de Marcela Cantuária, que também utiliza fotografias "apropriadas como um simulacro da memória" a fim de reiterar "o pertencimento a um todo social mais amplo, ainda que imaginário" (Ibid.), aproximando-se de uma lógica anacrônica e, como dito, quebrando com paradigmas de alocronismo ao reiterar a presença de um Outro no tempo contemporâneo, buscarei evidenciar como parto desse mesmo princípio, porém com outro referencial. Dessa forma, aproprio-me do conceito de negação da coetaneidade aplicando-o a um Outro diferente do antropológico e social, mas visto em um viés psicanalítico, o Outro que está em mim, que me constitui.

Nesse sentido, faz-se necessário apontar as definições de outro e Outro³⁶ na psicanálise. O pequeno outro "é o eu ideal: imagem desenhada e esculpida pelos significantes

³⁶ Para fins de diferenciação, são referidos como pequeno e grande outro, de acordo com a letra minúscula e maiúscula,

do Outro – aqueles que constituem o Ideal do eu que, na verdade, é o Ideal do Outro" (QUINET, 2015, p.17).

Já esse Outro, no qual existe o sujeito, é o lugar do inconsciente, não do consciente, a partir das relações elaboradas no campo do simbólico, "no descentramento freudiano da consciência enquanto origem da subjetividade" (FERREIRA-LEMOS, 2011, p. 95). A presente pesquisa pictórica apoia-se no revisionismo imagético para aprofundar uma investigação de mim mesma, através do inconsciente, já que entende que "penso onde não sou, logo sou onde não penso. [...] O que cumpre dizer é: eu não sou lá onde sou joguete de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não posso pensar" (LACAN apud FERREIRA- LEMOS, 2011, 102).

Buscando analisar a repetição de imagens e comportamentos os quais se manifestam de formas diversas, mas frequentemente dividindo as mesmas raízes, falo sobre o eu na atualidade e sobre os eus anteriores, como esse modo de ver e apreender os estímulos do mundo que outrora tive permanecem presentes agora, assim como estive presente antes porque se manifestava em meus familiares, que o passaram para mim porque alguém o passou para eles, e assim sucessivamente. O Micro Tempo o qual vivencio de imediato e o Macro Tempo no qual sou fundada e constituída. Afinal, "o código do sujeito é o código do Outro, isto é, é do Outro que o sujeito recebe a mensagem que emite [...] É também a partir do desejo do Outro que se dá o desejo do sujeito" (FERREIRA- LEMOS, 2011, p. 103). Por mais que haja sempre a possibilidade de ressignificação, é somente no reconhecimento desse rastro que ela se faz possível, todavia continuando presente nem que em uma nova perspectiva de "superação".

Ele, o sujeito, só é possível exatamente, porque entra na ordem social que quase sempre precede sua chegada e tem a família como porta de entrada (Elia, 2007). É deste ponto que podemos pensar que a constituição do sujeito está atrelada ao campo social e isso é uma condição para sua existência enquanto tal. (FERREIRA-LEMOS, 2011, p. 102)

O passado, então, deixa de ser algo estático, ele é agente de movimento no presente e no futuro, existindo no hoje pois "nós nunca deixamos de interpretar e reinterpretar nossa vida". Por conseguinte, ele não é algo "fixo, imutável, invariável oposto ao fluxo contínuo do presente", mas efetivamente "maleável e flexível, modificando-se constantemente à medida

que nossa memória reinterpreta e re-explica o que aconteceu" (BERGER apud KIM, 2003, p.229- 230)

O termo passadistização, utilizado anteriormente, pode ser aplicado nesse contexto. Como refere-se, originalmente, à ideia de melhoramento e aperfeiçoamento em um âmbito social e artístico, aqui ele conota a passadistização do próprio sujeito, na intenção de tornar a si próprio obsoleto para que possa, então, amadurecer. A ideia de que crescer significa abandonar hábitos, gostos e influências "infantis" é, além de completamente segmentária, uma inferiorização da criança que uma vez tomou as decisões que a tornaram adulta.

Quando Fabian (2013, p.94) critica o uso das palavras "primitivo" e "infantil" enquanto adjetivação aos povos nativos, diz que "o que fazemos ao chamar de infantis os primitivos é classificar as semelhanças percebidas: as escolhas que as sociedades primitivas ainda não estabeleceram são análogas às que as crianças em nossa sociedade ainda não fizeram". Essa fala evidencia que, no ocidente, o modo como vemos e tratamos crianças é impondo sobre elas as expectativas que temos quanto à sua adultização, ignorando os próprios anseios e percepções enquanto criança e acreditando que seja necessário arrancá-la de si para que seja possível tornar-se adulto.

Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias. (MARTINS, 2021, p.21)

Acredito que agenciar memórias é compreender que existem signos somente compreensíveis na percepção que o sujeito tinha quando a memória foi formada. Isso não significa que seja impossível acessá-los posteriormente, mas que a potencialidade de sua compreensão está na capacidade de acesso também ao contexto em que surgiram, aos sentimentos e circunstâncias envolvidos. Para isso, é preciso dar lugar a esse eu-passado, já que "o corpo é, por excelência, local e ambiente de memória" (MARTINS, 2021, p.89), ter acesso a ele e legitimar a construção dessa memória com os recursos interpretativos que se tinha na época. Dessa forma, esse é trazido para o presente, pensado no presente e, por isso, torna-se um agente de construção concomitante.

Justapondo diversos registros, de diferentes familiares, intendo buscar as relações e heranças comportamentais que ultrapassam gerações, sempre sendo renovadas e ganhando novos sentidos diante de novos atravessamentos. Proponho, assim, questionamentos sobre a infância e a formação do sujeito, processo sedimentar de deposição substancial em uma superfície até que ela se torne outra, enquanto reivindico o direito à coetaneidade aos eus que

já fui, utilizando o recurso pictórico de posicioná-los (ou posicionar-me) juntos em um mesmo espaço: o processo de criação de minha pintura.

A série de obras desenvolvidas ao longo dos últimos dois anos, as quais formam o corpo prático desse TCC, surgiram na conjuntura apresentada, em concomitância com minhas sessões de psicanálise, em um momento em que falar sobre os significantes que compõem meu inconsciente e, assim, orientam todas as minhas escolhas, estava sendo muito frequente e inquietante. Ao mesmo tempo em que levava minhas elaborações da análise para o trabalho, levava os elementos constituintes do trabalho para a análise. O vínculo entre esses dois espaços foi extremamente decisivo na orientação dos rumos que a pesquisa levaria.

Enquanto debruçava-me sobre os álbuns de minha família, encontrava-me constantemente dividida entre uma sensação de alívio e de sufocamento. Ao rever algumas imagens era deslocada para uma nostalgia prazerosa que, ao mesmo tempo, era sufocada por um outro lado factual que a fendia. O contrário também ocorria, resgatando partes boas em momentos que o pesar manifestava-se primeiramente.

Encontrei fotos as quais apresentavam intenso diálogo, apesar de terem sido tiradas em momentos díspares, e entendi que elas faziam parte de um contexto expandido e duradouro. Além disso, consegui identificar em mim mesma, por intermédio dessas, os atravessamentos que aquela criança — eu — estava passando no momento do registro e, ainda, no período de 2022 a 2024. A mesma identificação ocorria com imagens dos álbuns de minha mãe e minha tia, seja por alguma questão específica ou pela maior facilidade em reconhecer as semelhanças físicas entre nós em suas infâncias e juventudes.

Aproximar as fotografias possibilitou a aproximação de toda uma conjuntura que permeia minha família e a mim, permitindo-me ter uma percepção mais abrangente sobre a estrutura na qual eu vim ao mundo, assim como esclarecer assuntos engendrados de forma dissonante ao longo do tempo.

Essa prática remete ao trabalho da artista Lua Carvalho, colagista que também explora o campo visual de acervos de família. Em "RECORDAÇÃO (Bandeira de família) momento I" (2022), Lua monta uma imagem por meio do recorte de fotografias antigas. Nelas constam uma criança sorrindo com roupa de formatura, uma criança sentada no sofá com um livro, uma mulher adulta olhando para frente e outra olhando para o lado. No texto que publicou junto à obra ela escreve:

Uma caixa de fotografias de família é um momento de encontro com o passado dentro do presente. Que transmuda - quebrando o silêncio entorno de tudo que se faz

verdadeiro em mim - coisas antigas pintadas por elas. Como tudo que entendo, me sustenta, preenche e escrevo.³⁷



RECORDAÇÃO (Bandeira de família) momento I
Lua Carvalho
Colagem
17x15 cm
2022

Dessa forma, as pinturas foram pensadas a partir de alguma temática, como festas de Natal e aniversário, a relação de minha família materna com a Igreja Católica, minha forma persistente de falar ao longo da vida, meus brinquedos favoritos na infância etc, e compostas por inúmeras cenas retiradas dos álbuns que melhor expressavam minha relação com essas situações na época, a fim de ilustrar como elas me marcam até hoje.

Pode-se dizer que os trabalhos falam sobre o trauma. Não na inércia de um congelamento no passado, mas nas manchas que não se desmancham no presente, mesmo que às vezes se queira. Frente à impossibilidade de representar com precisão aquele momento,

³⁷Retirado de publicação feita pela artista no Instagram, em 16/05/2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cdov-L-rpnO/?igsh=MWoxbWlhdm11Z3lodQ%3D%3D>

restam os fragmentos da memória diante da ferida traumática, em uma narrativa inenarrável, em que não há nada que eu possa dizer, pois não saberia dizê-lo.

Resta então recorrer aos recursos de não representação de uma cena, em que o imaginário sobressalta os olhos. É nessa premissa que as cores mudam, a composição, o lugar das coisas. A junção de diferentes imagens em uma mesma corresponde a essa tentativa de não representar o que não pode ser representado, criando uma outra cena, pela qual consigo referenciar um sentimento, traumático ou não, o qual me constitui como sujeito de minha história.

A relação de figura e fundo é marcada, principalmente, por uma relação de sufocamento e de respiro, dada pelo contraste do preto e branco com as cores vivas, que aparecem pontualmente. O fundo colorido, feito por meio de imprimatura em spray ou tinta neon, é coberto por essas figuras e estampas sóbrias, trazendo uma carga de estranhamento para as telas, em diálogo com a temática. Os cinzas vão progressivamente fechando essas cores, cobrindo-as, sufocando-as, tornando-se soberanos ao primeiro contato do olhar. Ao mesmo tempo, ao percebê-las, elas passam a saltar os olhos, ganhando outro peso nas obras, revelando que existe outro universo por trás daquela melancolia, em convivência.

O intuito de pintar em escala de cinzas, além de reforçar conceitualmente o conteúdo, descaracterizando uma forma de representação, é também de reforçar a aproximação com a fotografia, ressaltando o caráter formal da câmera analógica, que registrou várias das fotos trabalhadas nas telas.

Contudo, identifico a existência de um fator contraditório nos trabalhos, derivado da forte presença fotográfica nas pinturas. Sendo a fotografia uma das responsáveis para o declínio da pintura no século XX, por ter uma conexão mais direta com o referente e, assim, a ideia da pintura enquanto representação ter perdido espaço, pintar fotos num sentido mais literal, em que essas não são somente utilizadas como mera referência, mas sim como cerne da pesquisa imagética gera um estranhamento.

Penso que a foto, em meu trabalho, ganha novas conotações. O ato de pintar fotos que se propõe a serem entendidas como fotos, e não como elemento a ser desmembrado em forma de composição pictórica, surge justamente da quebra do fundamento de que essas são meramente representacionais, indicando também uma presença impronunciável, a indefinição do que está por trás de um semblante, de um ambiente, de uma situação imortalizada na imagem e que está constantemente suscetível às remodelações com o correr do tempo.

A pintura dessas fotografias potencializa o discurso sobre a capacidade de suas ressignificações, filiando ambas as linguagens ainda mais à ideia de reprodução do que não pode ser reproduzido, mas que existe enquanto distorção e presença da memória difusa.

Através desse trabalho de revisão intenso, foi possível fazer as pazes com minha memória, entendendo-a como esse lugar de contradições inerentes, em que se manifestam tristezas e felicidades em simultânea convivência, inclusive nas mesmas situações. Uma forma de ressignificação somente possível no agenciamento do Outro eu, o inconsciente permeado por todos os outros-eu e todas as minhas relações, transformando esses atravessamentos no corpo de obras artísticas aqui apresentadas, a que dei o nome de "Emersão".

3. Memorial descritivo dos trabalhos práticos

Apresentando o processo de criação do corpo prático dessa pesquisa de conclusão, somam-se aqui as obras desenvolvidas durante a graduação, em diálogo com o texto teórico. Os trabalhos têm uma relação tanto de retenção quanto de prospecção, já que cada um foi feito com base no anterior, seguindo a mesma linha investigativa, ao mesmo tempo que lançavam ideias para os próximos.

Desenvolvidos entre 2022 e 2024, muitas vezes em processo durante esses anos, a temporalidade distribuída, bem como o caráter de formação e presença desses diferentes tempos no mesmo espaço são reforçados. Além disso, a técnica de colagem de imagens é outro fator contribuinte nessa ênfase.

Durante a realização do conjunto, influenciada pela ideia de abertura e de participação do espectador (que abandona esse posto no momento em que é posto a imprimir sua percepção sobre o trabalho), decidi deixar sem título a maioria das telas, a fim de estimular o imaginário de quem as ver. Não é de meu interesse orientar alguma leitura específica mas, pelo contrário, busco deixar o mais livre possível a interpretação e as sensações despertadas por essa em cada um. As telas que permanecem nomeadas assim estão pois já haviam sido. Sinto que não faria sentido retirar seus títulos porque foram pensadas em paralelo a eles.

Deixarei registros das obras entregues (nunca finalizadas, visto que os sentidos estão sempre se refazendo tanto por mim quanto por quem venha a vê-las) e de seus processos, a fim de ressaltar a importância das etapas e suas presenças no que se vê como resultado acumulado. Também discorrerei brevemente sobre como surgiram enquanto ideia e materialidade.

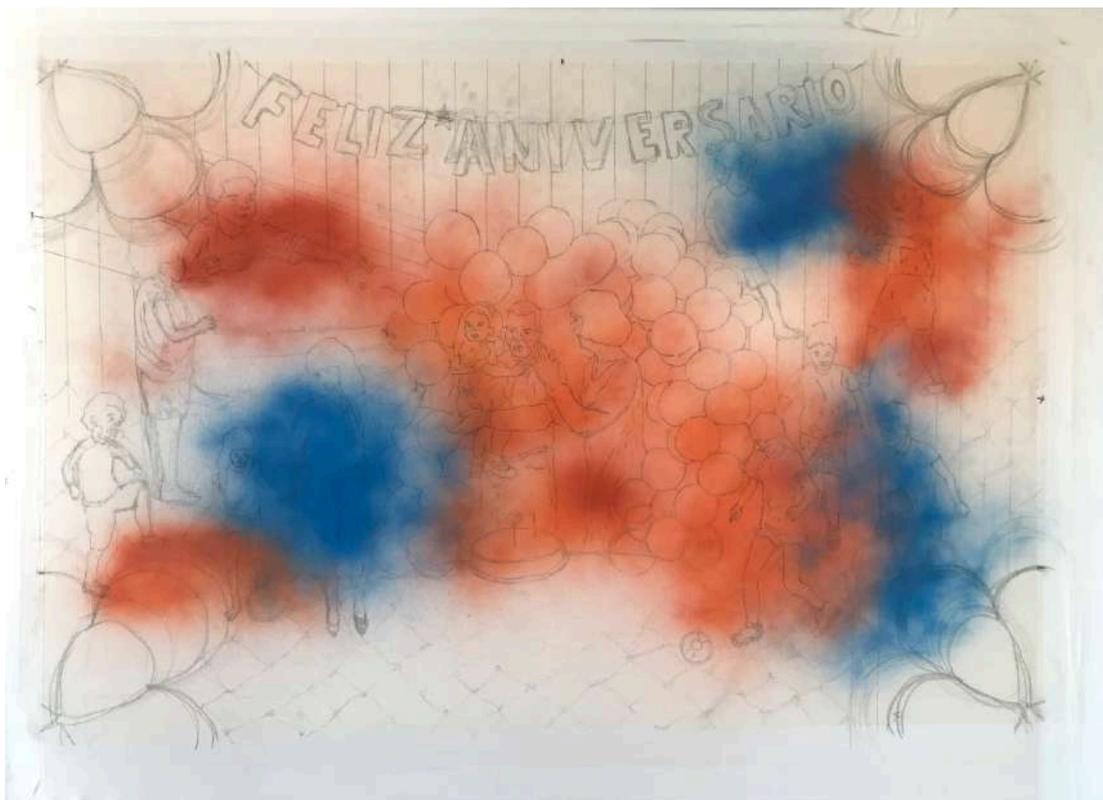
Fim de festa

A maior tela da série é também a primeira a ter sido iniciada, em 2022. Vinha pesquisando imagens e eventos comuns ao imaginário popular, como estampas de sacos de pipoca, cadeiras de botequim e afins, quando senti vontade de recriar o que seria uma festa de aniversário infantil como me recordo. Para isso, recorri aos meus álbuns de família pela primeira vez, na busca por referências imagéticas.

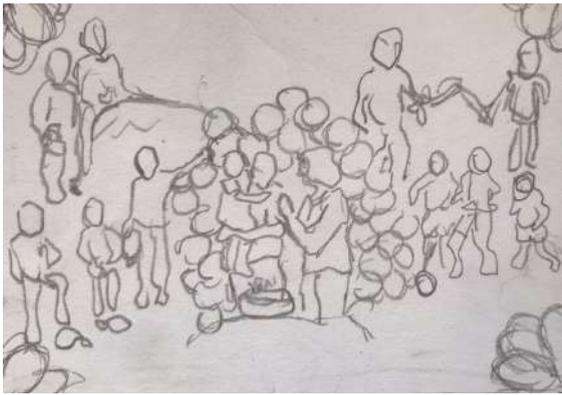
Durante o processo, percebi que talvez fosse mais justo tratar de imagens e eventos comuns a uma esfera menor, já que qualquer tentativa de representação de um cenário popular seria falha em retratar, de fato, sua complexa extensão no contexto brasileiro.

Como mencionado no capítulo anterior, o ano de 2022 foi de intenso investimento em meu percurso analítico, o que me levou a pensar se não seria interessante voltar meu olhar às narrativas que eu não dominava, mas tinha familiaridade para investigar com mais pertinência.

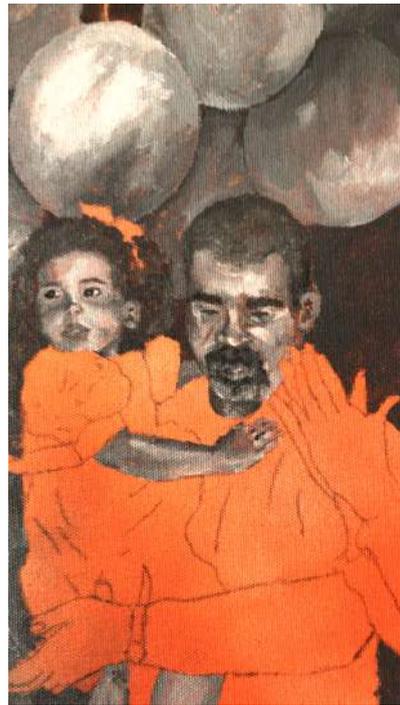
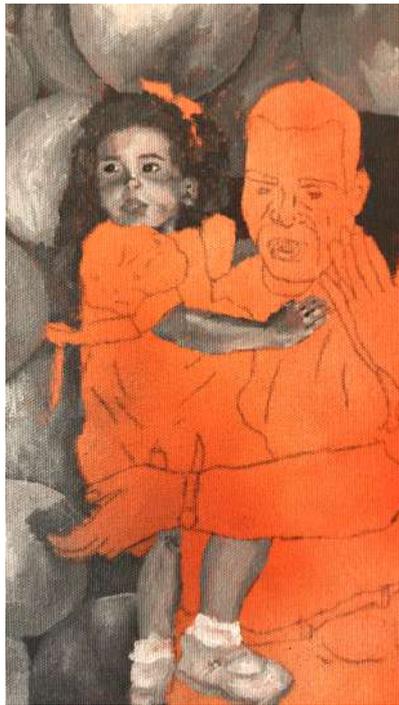
Assim surgiu Fim de Festa, um pouco ao acaso, na colagem de diversas fotografias de família e ainda algumas referências da internet. A escolha das cores preto e branco no domínio da imagem seguia uma então recente pesquisa plástica sobre o comportamento dessas na pintura, principalmente pelo preto não ser muito encorajado nas misturas cromáticas usuais.



Marcação da tela e imprimatura em spray colorido.



Estudos de composição e tonalidade iniciais.



Figuras construídas por meio de camadas.

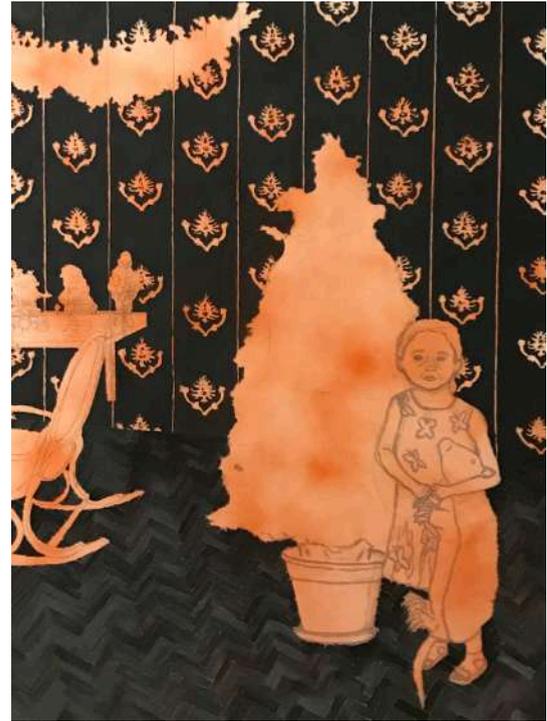


Fim de festa
Óleo e acrílica sobre algodão
85 x 135 cm
2022-2023

Papai Noel é tricolor

Ainda na intenção de buscar a reflexão sobre festas populares, mas já voltada para seus efeitos em um núcleo mais particular, decidi pintar uma tela sobre o natal, meus registros de infância sobre a festividade e os elementos imagéticos que sobressaltam minha memória quando penso na mesma.

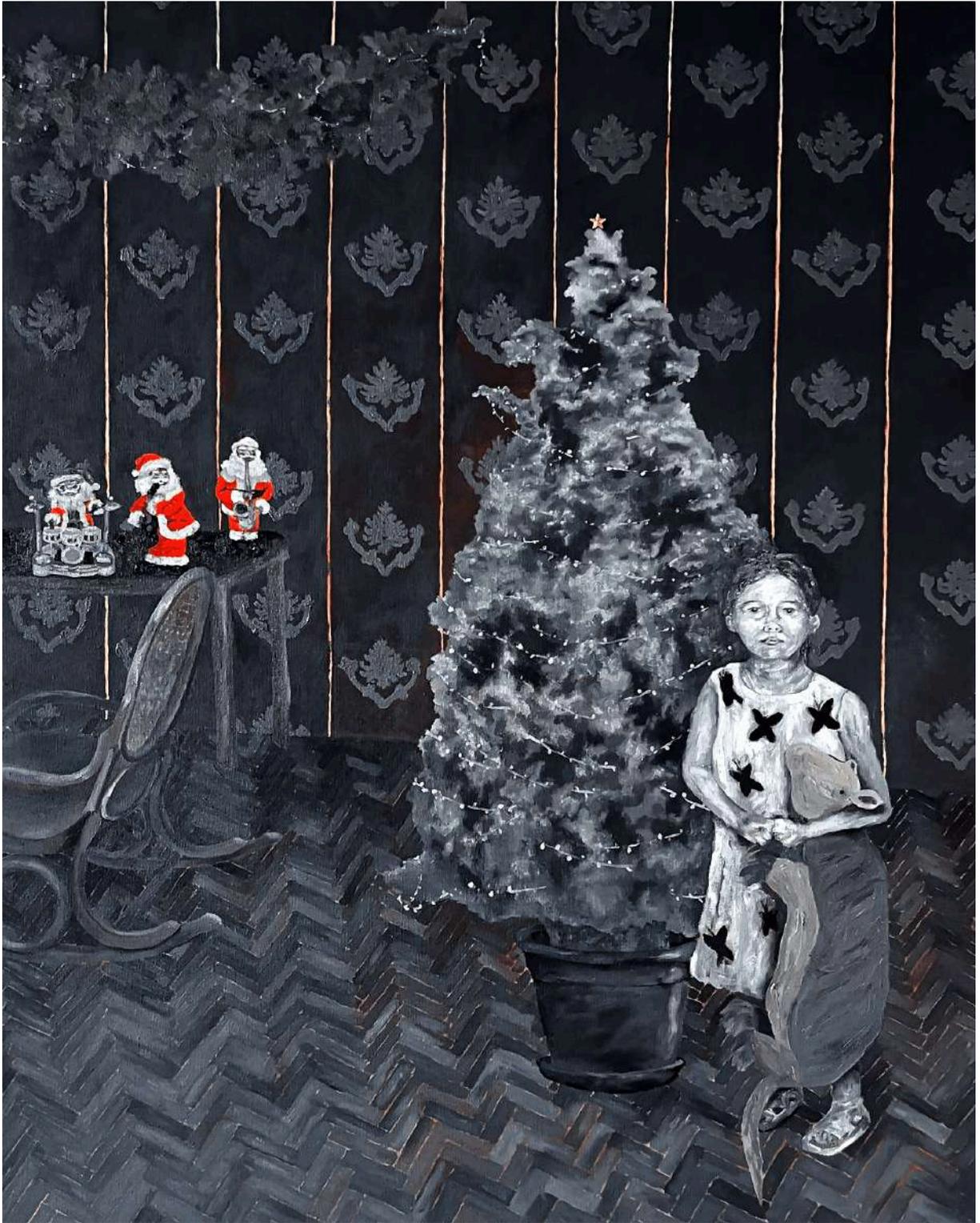
Deixo os registros não só a fim de expôr o desenvolvimento de modo amplo, mas também para reforçar os encaminhamentos que o trabalho ganhou na medida que foi sendo feito, evidenciando as transformações que o artista (no caso, eu) encara nos tempos de construção de uma obra.



Desenho e início da pintura do fundo.



Inicialmente a pelúcia retratada teria suas cores originais preservadas, mas com o andamento do trabalho entendi que faria mais sentido transformá-las em tons de cinza. É interessante ressaltar que esses cinzas ficaram pigmentados, carregando em si a presença das cores antes expostas.



Papai Noel é tricolor
Óleo sobre algodão
96 x 75 cm
2022-2023

Colcha de retalhos

A princípio esse era um trabalho mais divertido, em que fui "colando" imagens em que apareço com uma pelúcia do Dunga, um dos sete anões da Branca de Neve, que carregava comigo para todos os lugares, além de outras formas do personagem que adorava. O título do mesmo era, inclusive, Dunga. Entretanto, ao mostrá-lo para outras pessoas percebi que algumas não tinham familiaridade com sua fisionomia, referindo-se a ele como um indefinido duende ou elfo.

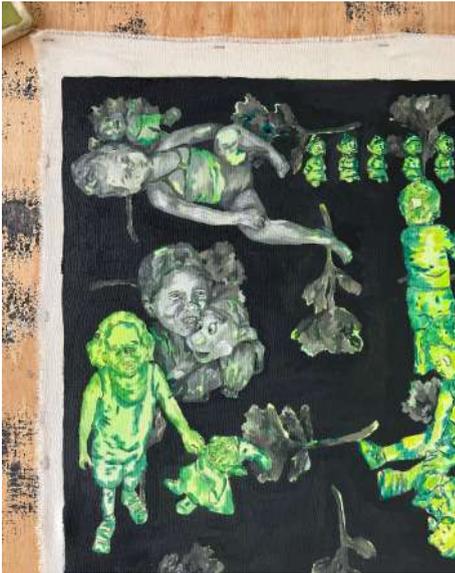
Acho interessante perceber como algumas coisas tão importantes para uns são completamente irrelevantes para outros, por isso decidi tirar seu nome da tela, na intenção de deixar mais em aberto as interpretações sobre essa.

Uma das imagens utilizadas na colagem é da mesma festa de aniversário de onde extraí a imagem central do trabalho "Fim de festa". Busco fazer essa conexão entre algumas telas, penso que ratifica a ideia do corpo do trabalho enquanto uma teia de identificações e referências distribuídas no tempo.

O nome "Colcha de retalhos" acaba dizendo respeito tanto ao processo geral da pesquisa (motivo pelo qual passou a ser seu título), que emaranha inúmeros elementos, tempos e pessoas em uma mesma rede, quanto à dinâmica da própria obra. Seu fundo, com algumas flores grandes, é a estampa de uma colcha que está na família há muitos anos, talvez até mesmo antes de eu nascer, e uma das fotos foi tirada sobre ela. O tecido costurado em volta da pintura, que foi tingido previamente para ganhar a tonalidade cinza, é referência à outra colcha antiga.



Pintura das manchas e da imprimatura em spray



Cobertura do fundo e pintura dos cinzas.



Parte de pintura finalizada.

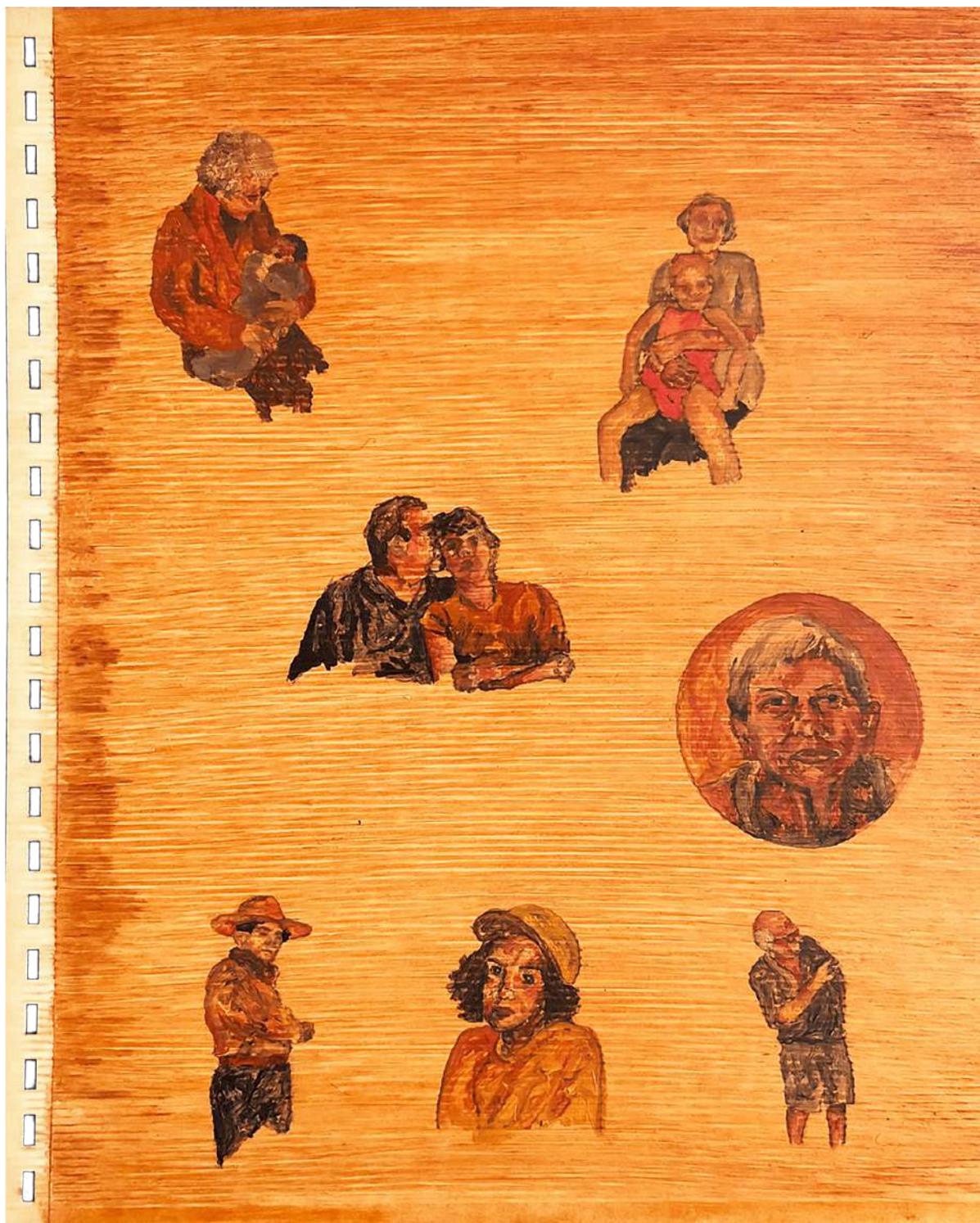


Colcha de retalhos
Óleo, acrílica e pastel oleoso sobre algodão
55 x 75 cm
2022-2024

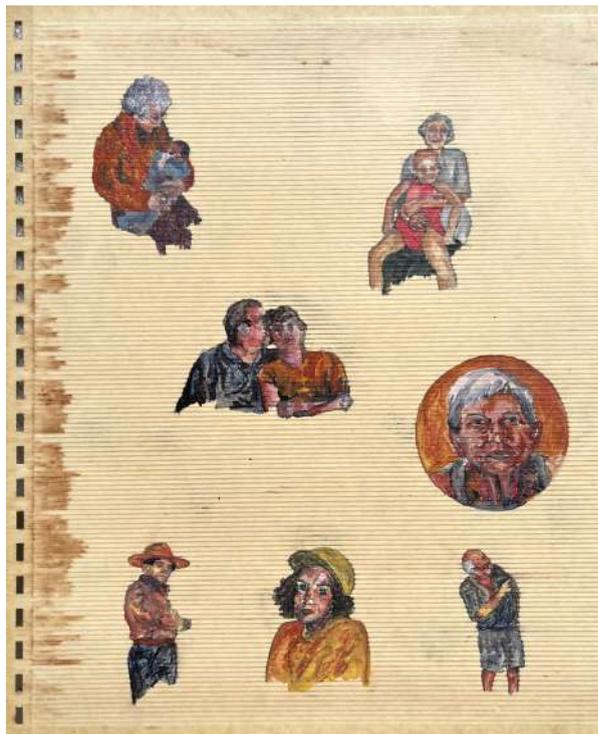
Sem título

A seguinte obra integra o conjunto dos trabalhos sem título principalmente por tratar de assuntos muito pessoais. Penso que qualquer indicação de leitura com base em minha intenção esvaziaria o trabalho.

Optei por usar uma folha de álbum de fotos antiga como suporte dessa pintura acreditando na ressignificação desse material e na potencialização do conteúdo. Pintar uma foto em um álbum de fotografia pareceu uma ideia interessante na premissa da pesquisa pictórica de retorcer o conceito de representação.



Sem título
Acrílica sobre folha de álbum de fotos
32 x 25 cm
2022

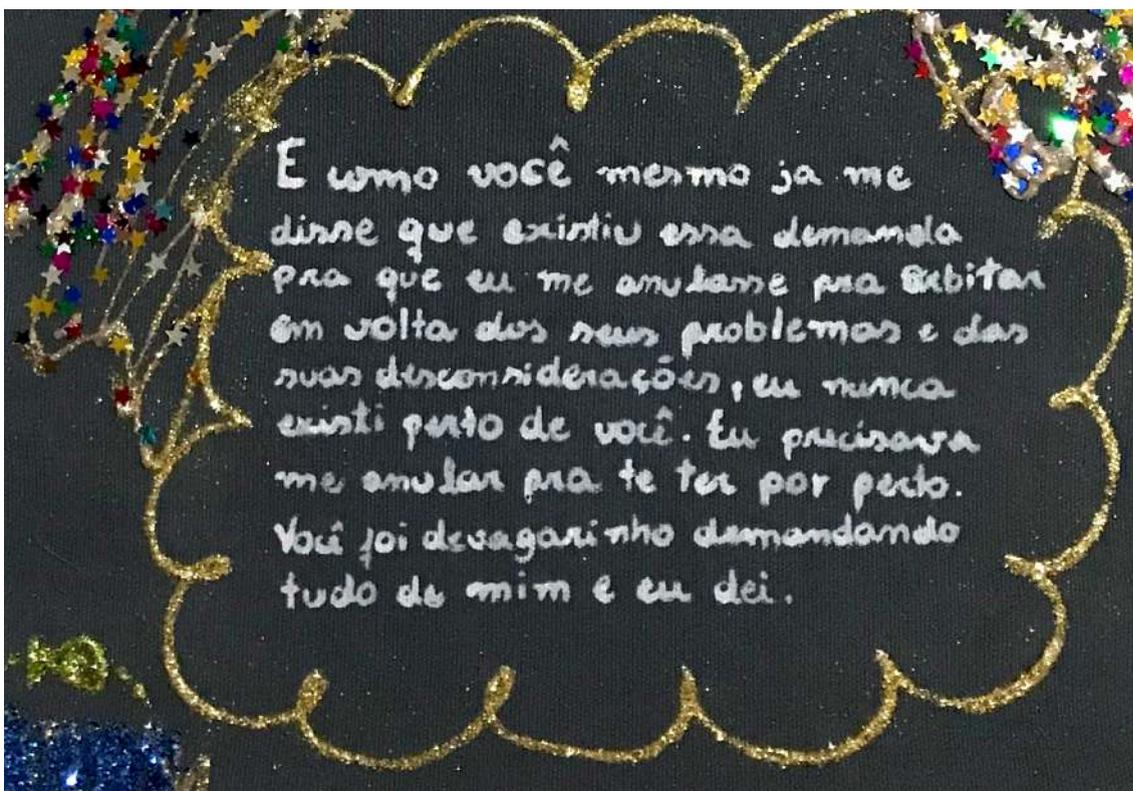
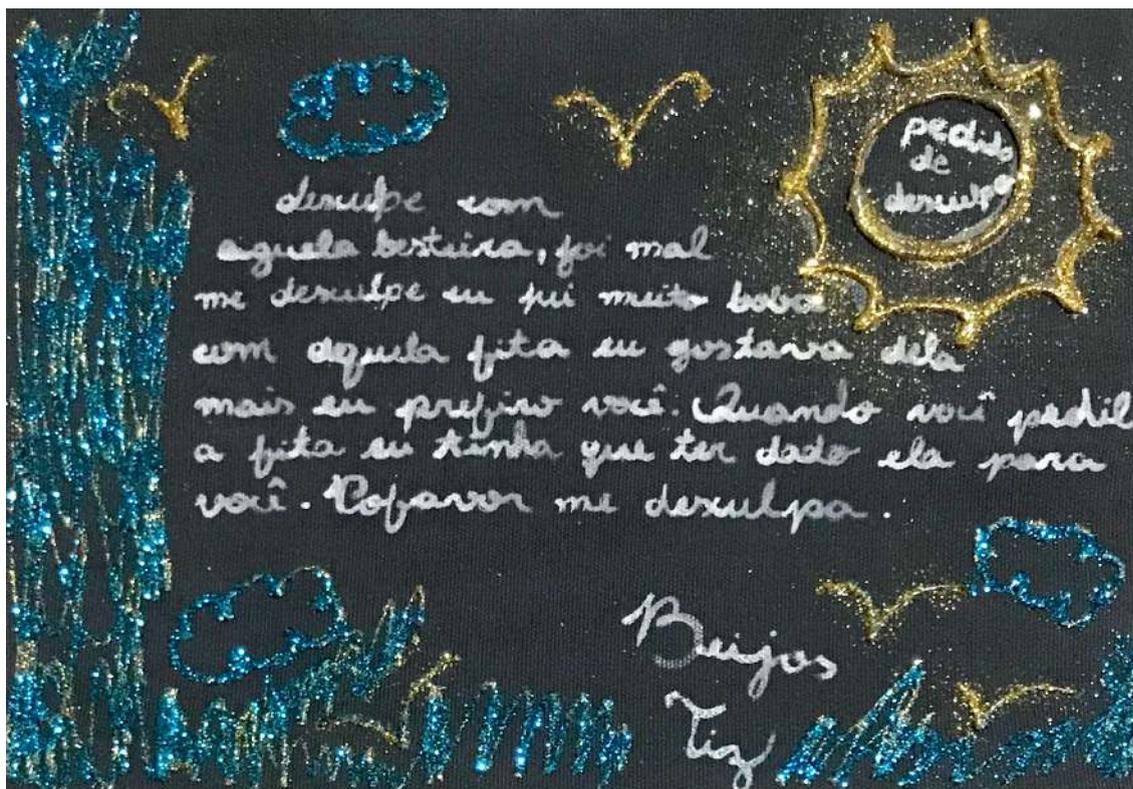


Etapa de pintura dos elementos antes da velatura.

Sem título (díptico)

O díptico em questão é composto por duas telas na medida de uma folha A4, onde recrio textos reais que escrevi em idades muito diferentes. A ideia por trás do trabalho é ressaltar a repetição de falas e comportamentos ao longo da vida, orientados pelos mesmos significantes que constroem o inconsciente. Ao mesmo tempo, é na identificação dessa repetição que se faz possível quebrar com os ciclos.

A purpurina e as estrelas coloridas aproximam essa criança que eu fui e que habita em mim, manifestando os mesmos sintomas por anos. A disposição dos elementos do díptico 1/2 correspondem aos desenhos feitos na folha em que o conteúdo estava escrito de fato, sendo alterados e adicionados ao díptico 2/2 também.



Sem título (díptico)
Acrílica, purpurina e cola sobre algodão
21 x 29,7 cm
2022

O que me faz

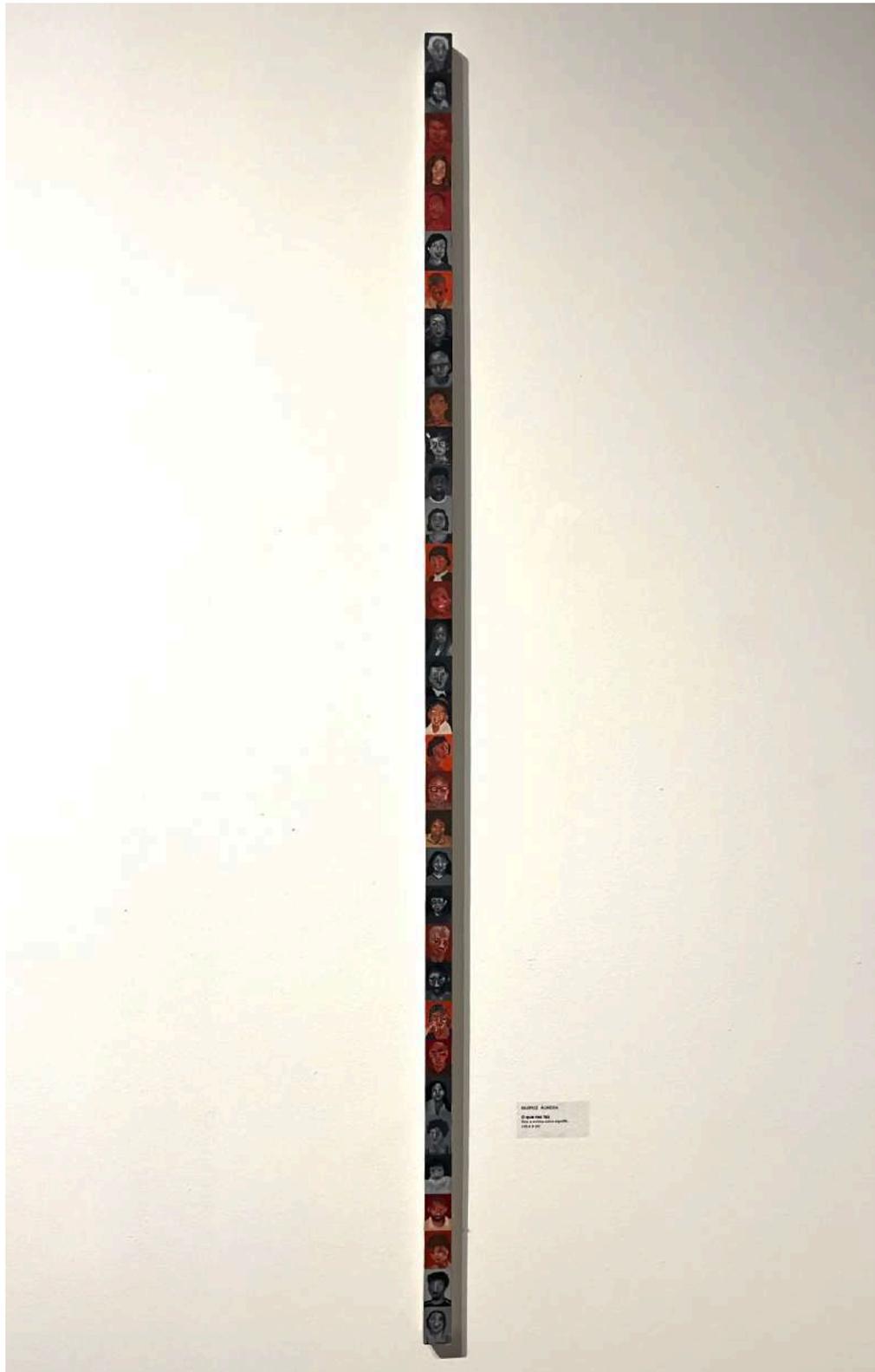
Acredito que a pesquisa ganhou maior coesão aqui, quando passei a pensar o que (ou quem) me constitui e atravessa. O trabalho revisa o tempo numa perspectiva de acúmulo de experiências, as quais se somam formando o que entendemos como presente. A multiplicidade de escolhas possíveis no passado culminando em um resultado futuro. Penso esse fenômeno aplicado à subjetividade do indivíduo, levando em consideração não apenas os fatores vinculados a esse, mas também às demais pessoas com as quais vai se relacionar ao longo da vida, tendo a família como ponto de partida. Assim, entendo que a forma como sou atualmente é reflexo de como fui outrora, como meus pais e meus avós são e foram algum dia, estendendo essa lógica a outras tantas relações. "O que me faz" é, portanto, um revisionismo de mim mesma.

A tela é composta por uma sequência de trinta e quatro fotografias 3x4 de diversas pessoas com quem mantive relacionamento próximo ao longo dos anos e que foram marcantes de maneiras positivas ou não. Algumas dessas aparecem repetidas vezes em diferentes idades.

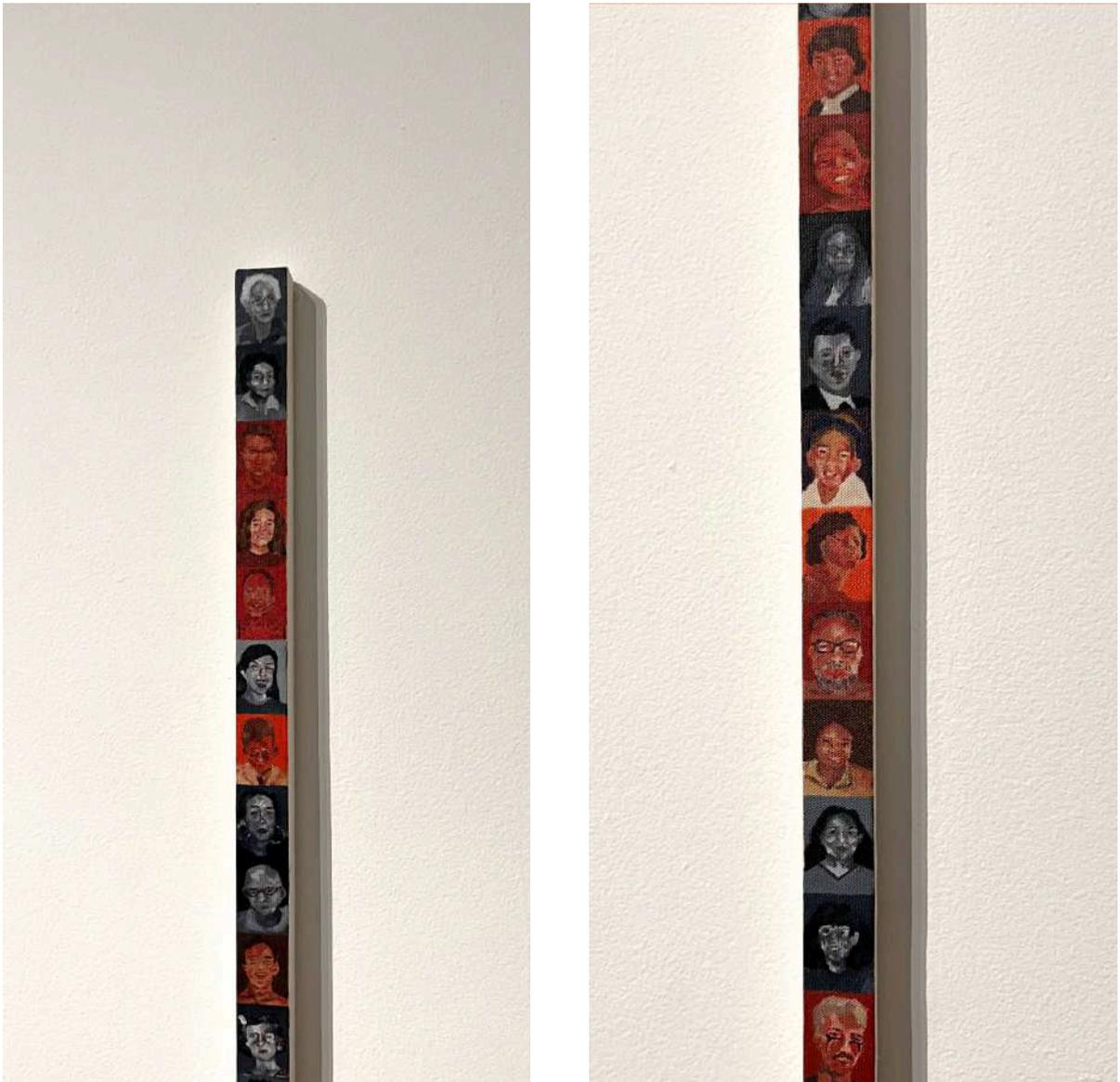
A foto 3x4 é comumente utilizada em documentos de identificação institucionais, com objetivo de integrar os bancos de dados. Fiz a escolha de trabalhar com elas como forma de brincar com a questão de identidade, traduzindo esses dados em linguagem visual, evidenciando o real significado prático por trás deles. O nascimento, a família e todo o universo encontrado na constituição identitária do sujeito.



Processo de pintura da tela.



O que me faz
Óleo e acrílica sobre algodão
140 x 3 cm
2022- 2023



O que me faz (detalhes)

Sem título (espelho)

Assim como a obra feita sobre uma folha de álbum de foto, a ideia desta surgiu da investigação de novos formatos e suportes. Baseando-me em imagens sacras, os sagrados corações, construí uma moldura em papel machê em torno de um espelho no formato de coração, onde pintei a imagem de uma mulher.

Ao deparar-se com o trabalho, o espectador também depara-se consigo, com o próprio olhar retornado a si. Dessa forma, a obra é alterada não só pelas potenciais interpretações de quem a vê, como também pelo rosto de quem a vê. Ela muda de modo literal de um contato para outro.



Sem título (espelho)
Acrílica e papel machê sobre espelho
20 x 20 cm
2022

Sem título

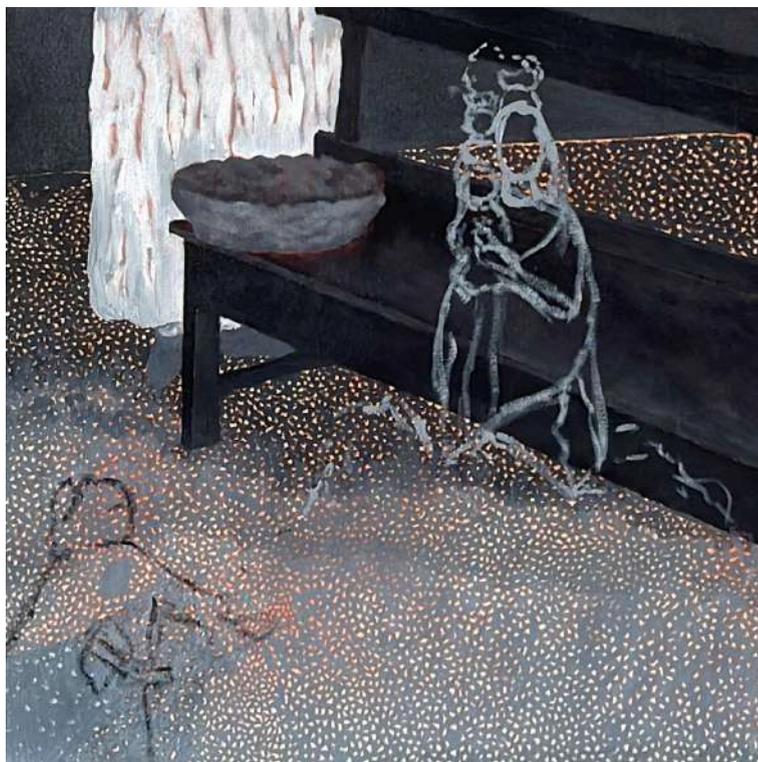
Essa tela foi a última a ser finalizada para o trabalho de conclusão de curso. Foi iniciada em 2022 e eu não havia retornado ao seu desenvolvimento até meados de junho deste ano. Nesse meio tempo, pensei em fazer inúmeras coisas com ela: cortar, transferir imagens, bordar etc. Gosto do fato dela já ter sido tantas telas antes de ser essa e, de certa forma, para ser essa.



Estágio da pintura em 2022.

Quando comecei a pintá-la, pelo canto esquerdo inferior, não sabia o que seria desse chão, então criei um borão que logo me arrependi de ter criado. O resto do mesmo seguiu por outros direcionamentos, que me agradaram mais. Sempre senti vontade de cobrir aquele

canto, pensando em formas de fazê-lo, até que decidi utilizar as manchas que ele deixou na criação de outra forma, que dialogasse com o quadro e não anulasse sua presença ali.



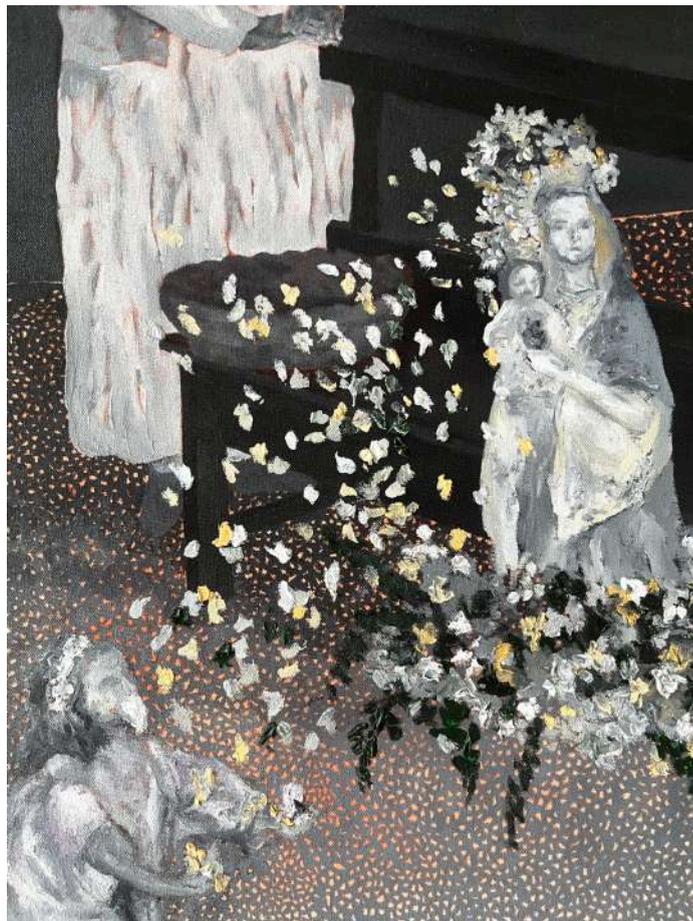
Marcações de tinta na pintura.

A partir de uma outra foto, fiz diretamente na superfície da tela as marcações com o pincel do que seria essa nova forma que cobriria a mancha, assim como o outro elemento que a comporia. A escolha por essas imagens se deu pelo desejo de contrastar um cenário bastante sóbrio com outro mais festivo, apesar de ambos remeterem ao mesmo espaço.

Na primeira foto pintada consta uma criança em sua primeira comunhão. Sempre achei curioso o olhar que a freira dava para a câmera, como se estivesse punindo com os olhos quem estivesse por trás dela enquanto vigiava a oração da menina. Por acaso essa figura assemelha-se àquelas imagens religiosas em que os olhos conseguem acompanhar todos os ângulos de que se olhe. Os olhos da mulher em pé coincidentemente observam o espectador a todo momento, como se desviassem da criança ao seu lado e parassem no mesmo.



Continuação da pintura das novas figuras.



Conclusão da pintura das novas figuras.

Esse trabalho, talvez por ter sido o último a ser feito, com mais amadurecimento na pesquisa, é o que mais "respeita" a fisionomia anterior à conclusão, fazendo questão de reutilizar ou evidenciar aspectos precursores de como a imagem apresenta-se atualmente. Ao preencher parte da cruz do canto superior direito, que estava um pouco grande, por exemplo, utilizei um tom de cinza diferente do resto do fundo, para que ficasse visível a delimitação espacial que estava ali anteriormente.



Sem título
Óleo e acrílica sobre algodão
85 x 68 cm
2022- 2024

Sem título (pelúcia)

Por fim, esse é o único objeto da série até então, elaborado à parte da linguagem pictórica. Feito com bordado de miçangas sobre uma pelúcia do Dipsy, personagem do programa Teletubbies, que eu adorava quando criança. A ideia era juntar a prática da pintura realizada nas telas para um objeto sem precisar recorrer ao uso da tinta. Para isso, pensei no fundo colorido feito nos quadros sendo coberto pela tinta acinzentada e passei a ver a superfície do boneco como tal, sendo coberta por tons de preto, branco e cinza, em diferentes tamanhos.

Na mesma temática dos demais trabalhos, nesse também é pensada a relação do sujeito com os significantes que a ele são atribuídos, criando uma camada de sedimentos em que vários estímulos são acumulados. Por se tratar de bordado, penso que, assim como no processo de análise, em que é possível elencar quais significantes vale a pena preservar ou se desvencilhar, as miçangas são de certa forma removíveis, podendo voltar a pelúcia a ser totalmente visível.



Processo de costura / Obra finalizada



Sem título (pelúcia)
Miçangas e papel alumínio sobre pelúcia
16 x 8 x 8 cm
2022- 2024

Considerações finais

Ao longo da pesquisa foram expostas brevemente, entendendo a complexidade do assunto e sem a pretensão de resolvê-lo, problemáticas envolvendo o tempo. Sua dimensão política, religiosa, institucional, seu manuseio na lida com o outro e consigo. Tendo como ponto inicial a obra de Fabian (2013) e Leda Maria Martins (2021) foi possível construir uma narrativa sobre como existe uma arbitrariedade nas organizações temporais, na forma de lidar com seus fluxos e como é possível repensar a relação com os Outros (tanto no sentido antropológico quanto psicanalítico) a partir da retomada do território do Tempo como experiência ontológica.

Diante das condições do modo de vida das grandes cidades, do sistema capitalista e seu constante controle sobre o tempo, o sujeito incorpora os ideais de Alocronismo que, como visto, são os marcadores temporais que descontinuum o tempo, segmenta-o e atribui periodicidade às pessoas, coisas e eventos, afastando-se da capacidade de percepção do tempo, que é anacrônica.

A ferramenta de passadistização (ANDRADE, 1925), utilizada como justificativa para a colonização, congela no passado os Outros da academia ocidental, impossibilita o acesso ao tempo simultâneo e assassina os tempos diversos sob o qual outras culturas vivem. Além disso, na esfera subjetiva, priva os sujeitos de terem contato consigo mesmos de modo mais amplo e sincero, condicionando-os a sempre quererem se superar, se apagar em algum nível para que possam tornar-se melhores em um futuro, distante de qualquer ideia de passado.

Essas ideias vêm sendo amplamente revisadas e confrontadas em diversas esferas, a fim de promover reparação simbólica e objetiva aos grupos que mais foram precarizados e hostilizados pela negação da coetaneidade, pelo descolamento do presente. No âmbito da arte tem-se visto esse exercício também. Além da exposição Paul Gauguin: O outro e eu (2023) no MASP, em 2017 foi realizada no Museu de Arte do Rio a mostra Dja Guata Porã, que, por meio de uma curadoria compartilhada, buscou o agenciamento das narrativas indígenas pelos próprios, rompendo com o lugar de mera representação no qual foram (e ainda são) retratados ao longo da história.

Nos encontros para troca e concepção do que seria aquela exibição, construída coletiva e progressivamente, Carlos Tukano, "'cacique' da Associação Indígena Aldeia Maracanã (AIAM) e presidente do Conselho Estadual dos Direitos Indígenas (CEDIND) do Rio de Janeiro" (GUEDES; BESSA, 2020, p.95) destacou que havia a necessidade de que:

a exposição focasse o indígena contemporâneo do séc. XXI e não o indígena do passado descrito na carta de Pero Vaz de Caminha de 1500. De acordo com a fala do cacique Tukano, muitos 'brancos gostam de ver o índio como um animal no zoológico', cabendo ao museu contribuir para 'desfazer a imagem do indígena como atrasado e engessado no tempo, ou como inimigo do progresso'. (GUEDES; BESSA, 2020, p.95)

Além de questões socioculturais, foi discorrido sobre o processamento da memória como uma construção do tempo e que, por isso, "não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações" (FREUD apud FIRMEZA, 2019, p. 62). Assim, conclui-se que o passado não é estático, mas que está constantemente se reinventando e reorganizando a partir das novas interpretações das lembranças, assim como as pessoas, dotadas de uma mistura de passado, presente e futuro.

Sobre a pintura, sua natureza anacrônica pode ser desdobrada de inúmeros jeitos, apresentada na forma de temática, como no caso da autora que investiga álbuns de família, materialidade ou somente por meio do contato com as pessoas. Que a pesquisa contribua com os debates acerca dessa temática tão complexa e bonita, principalmente no que diz respeito à atenção aos seus processos acumulados e ao agenciamento da memória.

Bibliografia

ALMEIDA, Sandra. Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BANIWA, Denilson. **Performance Pajé-Onça hackeando a 33a Bienal de Artes de São Paulo**. São Paulo, 17 de novembro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>. Acesso em 29 de março de 2024.

Bianeck, Desirée. A culpa, a reencarnação e os novos paradigmas da ciência. *Revista de Psicologia*, Fortaleza, v. 3 n. 1, p. 127-135, jan./jun. 2012.

CANTUÁRIA, Marcela. Pintura Revisionista, Narrativas Contra o Silêncio. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, [S.l.], p. 10-42, jun. 2019. ISSN 2446-5356. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/8915>. Acesso em: 15 maio 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v5i8.8915>.

CORTÁZAR, Julio. Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio. In: CORTÁZAR, Julio. **História de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 31-33

ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro: Como a antropologia estabelece seu objeto**. Petrópolis: Vozes, 2013.

FERREIRA-LEMONS, PP. **Sujeito na psicanálise: o ato de resposta à ordem social**. In: SPINK, MJP., FIGUEIREDO, P., and BRASILINO, J., orgs. *Psicologia social e personalidade* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais; ABRAPSO, 2011, pp. 89-108. ISBN: 978-85-7982- 057-1. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

FIRMEZA, Yuri. **Fordlândia além de pêndulos e ruínas**. In: *Passagens de Paris nº 17, Estatutos, usos e apropriações da memória: reflexões a partir de diferentes olhares interdisciplinares*, p. 60–70. Paris, 2019.

PIERUCCI. In: GAARDER, Jostein et al. **O livro das religiões**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: UBU Editora, 2018.

GÉO, Daniella. **Álbum de Família**. In: *Catálogo da exposição "Álbum de Família"*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2015.

GUEDES, Leandro; BESSA, José Ribamar. Curadorias compartilhadas em exposições indígenas: o caso de "Dja Guata Porã" no Museu de Arte do Rio. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v.14, n.1, p.89-117, jan./jul. 2020

GULLAR, Ferreira. **Argumentação Contra a Morte da Arte**. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

_____, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte Neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

HEGEL, George W. F. **Filosofia da História**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1999, p.88.

HUSSERL, Edmund. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1994.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, v. 18, n. 37, p. 25–44, jan. 2012.

KARDEC, Allan. Frenologia Espiritualista e Espírita: Perfectibilidade da Raça Negra. In: **Revista Espírita: Jornal de Estudos Psicológicos, Ano Quinto- 1862**. Brasília: Federação Espírita Brasileira, p. 141-152, 2004.

KIM, Joon Ho . **A fotografia como projeto de memória**. Cadernos de Antropologia e Imagem (UERJ) , Rio de Janeiro, v. 17, n.2, p. 227-247, 2003.

Maneschy, Orlando. **Pintura Revisionista, Narrativas Contra o Silêncio**. Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes; Arteriais, v.5, n.8, p. 10–42, jun. 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MITTER, Partha. Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery. In: **The Art Bulletin** , Dec., 2008, Vol. 90, No. 4 (Dec., 2008), p. 531-548.

PREZIOSI, D. Evitando museocanibalismo. In: HERKENHOFF, P. e PEDROSA, A. **XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo**. V,1, p.50-56, São Paulo: A Fundação, 1998.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RAGAZZI, Alexandre; SHEIK, André. Arte como discurso mental: teorias artísticas nos séculos XVI e XX. In: PEQUENO, Fernanda; QUÍRICO, Tamara. **Fluxos e Trânsitos na História da Arte Global**. Rio de Janeiro: Circuito, 2023, p. 15-42.

SIMAS, Luiz. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

VIGO, Vitor Oliveira. **O espaço é quem ocupa: pontes para ambientes possíveis / Vitor Oliveira Vigo**. -- Rio de Janeiro, 2023.

Apêndice- Exposição individual

A exposição "Emersão" foi inaugurada no dia 03 de setembro de 2024, na Sala José Cândido de Carvalho, em Niterói- RJ, onde permanecerá em cartaz até 01 de novembro do mesmo ano.



PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI, FUNDAÇÃO DE ARTE DE NITERÓI E
SECRETARIA MUNICIPAL DAS CULTURAS

convidam para a exposição

EMERSÃO

de Beatriz Almeida

Beatriz Almeida: narrativas impossíveis

Segundo a psicanálise, o trauma psíquico envolve um aflixo pulsional intenso. As profundas marcas que deixa na memória impedem a sua própria representação. O desafio é elaborar a memória traumática, tentar narrar aquilo que supera toda capacidade de ser transmitido. A obra de Beatriz Almeida trata da ferida da memória diante do evento traumático.

Em "Papai Noel é tricolor", por exemplo, estamos aparentemente diante de uma cena comum: uma criança; o pinheiro de Natal decorado; a cadeira de balanço; a mesa sobre a qual vemos três bonecos musicais de Papai Noel. Não é gratuito que façamos uma descrição tão substantiva. Em sua narrativa impossível, a artista não pode deixar que se forme uma história. O uso da fotografia como base reforça o tempo passado cristalizado no presente. A escala de cinza enfatiza o sentido de algo que já aconteceu. As demais cores se insinuam pelas frestas, se revelam como corpo estranho.

Suas pinturas nos trazem o presente incrustado no passado, pois não se trata de recordar e sim de repetir. Falam da urgência dessa experiência-limite em uma artista jovem que já enfrenta, com honestidade e disposição, a barreira entre a vida e a arte.

Vera Beatriz Siqueira
Historiadora das Artes
Professora do Instituto de Artes da UERJ

Curadoria: Desirée Monjardim
Assistente de curadoria: Lina Ponzi
Abertura: 03 de setembro, às 18h
Visitação: até 01 de novembro de 2024 - 2ª a 6ª, das 9h às 17h
Local: Sala José Cândido de Carvalho
Rua Presidente Pedreira, 98. Ingá, Niterói – RJ



PREFEITURA
DE NITERÓI

FUNDAÇÃO DE
ARTE DE NITERÓI

SECRETARIA MUNICIPAL
DAS CULTURAS

SALA JOSÉ CÂNDIDO
DE CARVALHO

<https://www.culturaniteroi.com.br/blog/josecandido/6345>

O texto curatorial, escrito por Vera Beatriz Siqueira, historiadora da arte e professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, transcreve-se abaixo:

Beatriz Almeida: narrativas impossíveis

Segundo a psicanálise, o trauma psíquico envolve um afluxo pulsional intenso. As profundas marcas que deixa na memória impedem a sua própria representação. O desafio é elaborar a memória traumática, tentar narrar aquilo que supera toda capacidade de ser transmitido. A obra de Beatriz Almeida trata da ferida da memória diante do evento traumático.

A memória ferida não lida com lembranças. Ao contrário, lida com marcas que se repetem, em toda a sua intensidade, continuamente. Na obra “Papai Noel é tricolor” (2023), aparentemente estamos diante de uma cena comum: uma criança em frente a uma árvore de Natal; o pinheiro decorado à frente do papel de parede antigo; uma cadeira de balanço; uma mesa sobre a qual vemos três bonecos de Papai Noel tocando instrumentos.

Não é gratuito que façamos uma descrição tão substantiva dos elementos que compõem esse trabalho. A artista está lidando com essa narrativa impossível, não permitindo, por exemplo, que se forme uma história. O uso da fotografia como base para a obra nos traz esse tempo passado cristalizado no presente. A escala de cinza que domina a pintura reforça esse sentido de algo que não se conta, de algo que já aconteceu e sobre o qual não há o que dizer. As demais cores insinuam-se pelas frestas, são outras marcas que se revelam como corpo estranho.

Suas pinturas nos trazem esse presente incrustado no passado, essa urgência, pois não se trata de recordar e sim de repetir. Suas obras nos falam da experiência-limite dessa artista jovem, mas que já enfrenta, com honestidade e disposição, a barreira entre a vida e a arte.

Registros da abertura



