



“Contar o tempo”: balanço de uma experiência

Dária Jaremtchuk

Como citar:

JAREMTCHUK, D. “Contar o tempo”: balanço de uma experiência. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 372-400, set. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670949. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670949>.

Imagem [modificada]: Carmela Gross. *Luz del Fuego II*, 2018. Vídeo, 11’24”. Fotografia Filipe Berndt.

“Contar o tempo”: balanço de uma experiência

“Contar o Tempo” (Telling Time): balance of an experience

Dária Jaremtchuk*

RESUMO

A mostra *Contar o tempo*, que ocorreu no Centro Maria Antônia da Universidade de São Paulo, reuniu trabalhos de arte que apresentam formas e materialidades diversas de percepção e apercepção do tempo. Partiu-se da ideia de que o tempo não é um fluxo contínuo, homogêneo e mensurável. Tampouco a experiência temporal pode ser considerada única, unidirecional e uniforme, pois as dimensões sociais, políticas, psicológicas e intelectuais interferem no que se compreende como tempo. A exposição procurou mostrar também a atuação da universidade pública na busca da produção e da circulação do conhecimento, demonstrando o papel e o comprometimento dessa instituição com as artes visuais, assim como com a sociedade. Desse modo, a reflexão que aqui se desenvolve apresenta os traços gerais dessa experiência e das obras expostas.

PALAVRAS-CHAVE

Mostra *Contar o tempo*. Tempo e arte contemporânea. Centro Maria Antônia. Artes na Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

The exhibit “*Contar o Tempo*” (Telling Time), which took place at the University of São Paulo “Centro Maria Antonia” gathered works of art that present different forms and shapes as well as a diversity of materialities of time perception and apperception. It started from the notion that time does not flow continuously, homogeneously and measurably. Nor can temporal experiences be seen as unique unidirectional and uniform because social, political, psychological and intellectual dimensions interfere in what one understands as “time”. The exhibition has also tried to show the role of the public university system – its search for the production and circulation of knowledge which attests the role and commitment of this institution to the visual arts as well as to the society. In this way, the reflection that has been developed here presents the general features of this experience and of the works on display.

KEYWORDS

Exhibition *Contar o tempo*. Telling time and contemporary art. Centro Maria Antonia. Arts at the University of São Paulo.

Recentemente, viveu-se algo excepcional em relação ao tempo, pois durante a pandemia de Covid-19 os dispositivos convencionais que organizam sua passagem, como relógios e calendários, se embaralharam. A espessura do tempo se dilatou e transformou a percepção sobre sua existência em uma experiência profundamente subjetiva. Aqueles que vivenciaram o isolamento social precisaram inventar formas de contar o tempo diversas daquelas ordenadas pela agenda do trabalho convencional. No transcurso da nova rotina criada na reclusão, a ocupação com os afazeres cotidianos se tornou um modo de organizar e mensurar a passagem do tempo. Já para os que foram coagidos a manter os seus espaços e tempos do trabalho pré-pandemia, o cotidiano ganhou outras densidades específicas, permeadas pelo medo e pela insegurança. Além dessas desestabilizações, por si disruptivas, as políticas públicas, entre negligentes e criminosas, contribuíram para a perda de referências e para a sensação de se estar à deriva. Os assombros diários afetaram profundamente as expectativas em relação ao futuro e a crença iluminista, de que a história humana se move da barbárie à civilização, foi abalada¹.

A exposição *Contar o tempo* foi pensada, organizada e produzida dentro desse calendário excepcional [Fig. 1]. A ideia da mostra surgiu a partir de um convite feito pela Secretaria Municipal de Cultura ao Centro Maria Antônia para integrar uma agenda comemorativa do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Esse calendário coletivo não foi levado adiante porque o então Secretário Municipal de Cultura, Alê Youssef, deixou o cargo. Entretanto, a mostra *Contar o tempo* já havia sido delineada e o Maria Antônia, com a aprovação da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, decidiu seguir com o projeto. A exposição foi inaugurada em 30 de março e encerrada em 19 de junho de 2022. A reflexão que aqui se desenvolve apresenta os traços gerais dessa experiência e das obras expostas. Do total de treze artistas participantes, oito apresentavam algum vínculo com a USP, demonstrando o papel e o comprometimento dessa instituição com as artes visuais, assim como com a sociedade. Também

os ensaios produzidos para o site foram realizados por alunos e ex-alunos de pós-graduação e de graduação da universidade².



FIG. 1. Nina Lins. *Contar o tempo*, 2022. Serigrafia na fachada do prédio da exposição.
Fotografia: Lucas Eskinazi.

De modo amplo, *Contar o tempo* reuniu trabalhos de arte que apresentam formas e materialidades diversas de percepção e apercepção do tempo³. Partiu-se da ideia de que o tempo não é um fluxo contínuo, homogêneo e mensurável. Tampouco a experiência temporal pode ser considerada única, unidirecional e uniforme, pois as dimensões sociais, políticas, psicológicas e intelectuais interferem no que se compreende como tempo. Além disso, o tempo só pode ser conhecido de modo indireto, pela observação de mudanças e permanências, pelos eventos transformados em passado ou por repetições de diversas ordens⁴.

Indubitavelmente, o entrecruzamento em 2022 das efemérides do bicentenário da Independência e o centenário da Semana de Arte Moderna no calendário das artes contribuiu para que a passagem do tempo fosse observada de modo incomum. Comemorações históricas dessa magnitude requerem revisões críticas, balanços historiográficos e o restabelecimento de reputações, operações capazes de transformar as perspectivas sobre o passado. Embora em *Contar o tempo* não se tenha tido o propósito de tratar diretamente do Modernismo, inúmeras obras lá expostas abordaram de modo oblíquo a reverberação do imaginário moderno, em especial dos fracassos da modernização e do projeto de emancipação nacional no meio das artes. Dessa forma, pareceu providencial tratar de tais efemérides em um contexto que provoca tantos deslocamentos radicais em relação à vivência do tempo e à compreensão de seu significado. A ideia que conduziu *Contar o tempo* pretendeu responder produtivamente a tal conjunção, ou, melhor dito, buscou uma tradução que aproveitasse ao máximo o olhar potencializado e diferenciado sobre o passado. Afinal, o tempo ganha espessuras e o passado é compreendido a partir das experiências do presente.

Logo na primeira sala da mostra, no andar térreo do prédio⁵, foi organizado pelos arqueólogos Astolfo Araujo e Mercedes Okumura um Núcleo Arqueológico, denominado “Suspensão do tempo” [Fig. 2]. A ideia foi apresentar uma concepção que se contrapusesse à do tempo concebido como uma “flecha”. Foram exibidos cinco conjuntos de artefatos milenares, provenientes de diferentes culturas arqueológicas que habitaram o espaço hoje chamado de Brasil. Esse material nos faz vislumbrar um tempo mal preservado em nosso senso comum, ao representar seres humanos capazes de perpetuar por milênios o saber-fazer específico que os caracteriza. A ideia de estabilidade como estagnação é aqui afastada, porque a noção de “inovação” como algo inerentemente humano é um mito moderno, como lembraram os organizadores desse núcleo. Os materiais arqueológicos indicam a possibilidade de se refletir sobre um tempo circular, que retorna às suas origens a cada nova geração, em contraposição ao tempo como algo

que expresse uma trajetória linear. *Contar o tempo* exibiu artefatos de pedra lascada, além da cerâmica Tupiguarani e Kaingang, grupos esses muitas vezes contemporâneos e radicalmente diferentes, mas que tinham em comum uma conexão extrema com seus antepassados. A exposição desses materiais pretendeu mostrar como esses seres humanos conseguiram manter seus traços culturais ao longo de várias centenas de gerações, o que nos faz necessariamente refletir sobre nossos desenraizamentos atuais⁶.



FIG. 2. Núcleo Arqueológico com peças do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Ao fundo, obras de Adriana Moreno e Marina Zilbersztein.

Fotografia: Charlene Cabral.

Deixar as peças arqueológicas também em suspensão no espaço expositivo foi um dos objetivos da mostra e, sempre que possível, anteparos e vitrines foram suprimidos. Mas foi a presença da série *Cacos*, de Adriana Moreno e Marina Zilbersztejn, que contribuiu para a ativação do conjunto arqueológico. Convidadas a criar trabalhos que dialogassem com o acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, as artistas, devido ao isolamento requerido pela pandemia, trabalharam sem o contato com o patrimônio que seria o disparador do processo de criação. Como não poderia ser diferente, muniram-se de registros fotográficos, desenhos e esquemas ilustrativos que acompanham textos científicos sobre a cerâmica Guarani e Kaingang. Dessa experiência, surgiram monotipias que foram coladas sobre chapas de compensado de madeira naval, recortadas prévia e cuidadosamente por elas [Fig. 3]. De certo modo, as formas dessas peças ressoam formatos de cerâmicas criadas pelos povos originários, algumas delas expostas em *Contar o tempo*. Como observou Janaína Nagata Otoch, “é como se sua espessura concreta fosse uma forma de devolver tangibilidade às ilustrações, restituindo-lhes a temporalidade que lhes foi retirada através dos procedimentos de abstração e redução que visavam evidenciar os ‘motivos mínimos’ que se repetiam e se espelhavam na formação de malhas, tramas e padrões complexos”⁷. Também as diversas camadas de texturas das monotipias ressoaram os grafismos dos fragmentos cerâmicos, selecionados pelas próprias artistas para a exposição. Assim, o Núcleo Arqueológico tratou das espessuras do tempo e dos vestígios deixados pelas transformações matéricas, percebidas nos artefatos e também nas camadas que imprimiram os gestos de Adriana e Marina.

As pinturas de Walmor Corrêa apresentadas na mostra também se conectavam a um campo disciplinar científico [Fig. 4]. A tipologia criada pelo artista se assemelha aos procedimentos utilizados em expedições e explorações de catalogação de espécies. Dispostas em sala especial, miríades de animais desenhados e pintados com precisão de detalhes – procedimento relacionado ao método mimético-realista –, criavam a impressão de se olhar

para rigoroso inventário. Porém, as criaturas suspensas no fundo neutro das telas embaralhavam os limites entre o onírico e a realidade.



FIG. 3. Adriana Moreno e Marina Zilbersztein. *Cacos*, 2022. Monotípias sobre papel e compensado naval, dimensões variáveis. Fotografia: Lucas Eskinazi.

FIG. 4. Walmor Corrêa. Vista geral da sala. Fotografia: Lucas Eskinazi

Por sua parte, o tema da persistência e da efemeridade dos gestos possibilitou a aproximação dos trabalhos de Marilá Dardot, de Rosana Paulino e de Diogo de Moraes Silva. Quando convidada a participar da Bienal de Havana, em 2019, Dardot sabia das limitações financeiras do evento e das dificuldades de recepção de qualquer trabalho enviado desde o estrangeiro para a ilha. Diante desse cenário, com o intuito de usar o mínimo de recurso para a produção de seu trabalho, ela resolveu explorar Matanzas, local onde sua performance ocorreria. Caminhando pela cidade, chamou-lhe a atenção um muro de cor azul no qual vislumbrou o formato da ilha de Cuba nas camadas descascadas de reboco de sua superfície, carregadas ainda de vestígios históricos. Por ser à margem do rio, em uma rua fechada, o lugar lhe pareceu propício para a realização de sua ação, pois a cidade também estaria presente, através de seus ruídos [Fig. 5].



FIG. 5. Marilá Dardot.
Ir y Volver, 2019.
Performance, vídeo,
12'52". Fotografia: Filipe
Berndt.

Inicialmente, a artista havia pensado em explorar algum slogan relacionado à Revolução Cubana, mas logo abandonou a ideia, pois, como estrangeira, pareceu-lhe uma apropriação indevida. Assim, entre as suas perscrutações sobre Matanzas, descobriu que a cidade era um núcleo intelectual e artístico, e que Carilda Oliver Labra havia passado a sua vida lá. Desse modo, para a performance *Ir y volver*, Dardot retirou uma das frases escritas pela poeta cubana: “a la esperanza vuelvo”. Foi este trabalho filmado que se exibiu na *Contar o tempo*.

Observando a produção da artista, percebe-se que ela já havia utilizado água como material para escrever manchetes de jornais no muro de concreto daquele lugar. Foi entre os dias 8 e 30 de janeiro de 2015, na performance *Diário*, realizada na Casa Wabi, em Oaxaca (México). Nesse caso, a fugacidade das notícias e das tragédias publicadas pela imprensa se exacerba porque, antes mesmo que a artista completasse a frase, o calor da superfície do cimento absorvia sua escrita, dificultando que a narração se completasse.

Já para o trabalho realizado em Cuba, *Ir y volver*, a artista preferiu escrever continuamente uma única frase, “a la esperanza vuelvo”. Mesmo que a volatilidade e a finitude do material empregado na escrita indicassem previamente a contingência do resultado da ação, tal como no trabalho realizado em Oaxaca, o gesto insistente procura dar permanência àquelas palavras.

Como se sabe, a produção de Rosana Paulino costuma trazer referências cruzadas sobre a inscrição do corpo afrodescendente na história da arte brasileira e sobre seu ocultamento. Contudo, em sua maioria, os trabalhos exibidos na mostra *Contar o tempo* foram produzidos quando ela ainda era estudante do curso de Artes Visuais na Universidade de São Paulo, o que possibilitou ao público observar a contingência de uma poética [Fig. 6]. Carregados de ambiguidades e tensões, os trabalhos gráficos exibidos traziam latentes temas posteriormente desdobrados pela artista, sobretudo os que tratam da subalternização dos corpos negros e sua associação com aspectos negativos. Particularmente, dois desenhos com mulheres nuas

expostos em *Contar o tempo* indicam se tratar de corpos escravizados devidos às gargalheiras, instrumentos de contenção e de castigo, mas que Rosana deixou de modo oblíquo na composição, provocando dubiedades.



FIG. 6. Rosana Paulino. Vista geral das obras. Fotografia: Lucas Eskinazi.

No caso dos dois autorretratos expostos, o corpo despido da mulher negra se entrelaçava com referências da arte moderna ocidental, máscaras africanas e elementos retirados de obras de Tarsila do Amaral e de Volpi.

Sabe-se que inúmeros artistas modernos europeus utilizaram imagens de artefatos provenientes do continente africano, exacerbando muitas vezes as diferenças entre os códigos visuais culturais em seus próprios trabalhos. No caso das gravuras de Rosana, percebe-se não se tratar de exercício formal ou de filiação genealógica à tradição moderna, pois são evidentes a incongruência e o desconforto corporal da modelo com as referências modernas. Como o rosto singulariza mais fortemente a identidade corporal, posicionar dissimuladamente as máscaras africanas neste lugar não parece ser uma reivindicação cultural da artista.

A série de gravuras *Assentamento*, de 2012, foi produzida quando a artista já se consolidara como referência na cena contemporânea com a temática afro-brasileira. As duas litogravuras exibidas em *Contar o tempo* trazem um corpo de mulher retirado do âmbito de pesquisas científicas raciais, cujas imagens, acompanhadas de textos, contribuíram para justificar a escravidão e associar os fenótipos negros a aspectos negativos. A apropriação realizada por Paulino discute a historicidade dessas imagens e evita a amnésia sobre essa prática médica, ao mesmo tempo em que subverte a naturalização de inferioridade que essas imagens ajudaram a criar. Em *Assentamento*, a artista transformou o corpo objetificado pelo escrutínio científico em cepa fértil de onde brotam raízes, galhos e folhas cheias de vida. Melhor dizendo, é como se a falta de controle daqueles corpos femininos sobre si mesmos tivesse a força de inverter a posição científica daquelas fotografias que ilustravam os tratados médicos. Nas imagens criadas pela artista, o espaço vazio da gravura, destituído de referências histórico-sociais, parece indicar a transplantação daquele corpo desterrado, arrancado do continente africano e posicionado em lugar inócuo. A despeito disso, as estratégias criadas por ela revelam que, apesar da violência constante impingida àquele corpo de mulher, a sua potência de vida é capaz de assentar com força e resiliência seus descendentes e sua comunidade, tornando-se verdadeiro esteio da afro-brasilidade.



FIG. 7. Diogo de Moraes Silva. *Episódios Contrapúblicos*, 2014. Papel jornal, 14 x 21 cm.
Fotografia: Lucas Eskinazi.

Elementos gráficos, palavras e desenhos que delineiam trajetos, possibilitaram a aproximação dos trabalhos de Marilá Dardot e de Rosana Paulino aos de Diogo de Moraes Silva. Na mesma sala das duas artistas, Diogo expôs um conjunto de 16 relatos sobre a recepção de trabalhos de arte [Fig. 7]. Dispostos lado a lado no espaço expositivo, cada uma das narrativas colecionadas pelo artista a partir de relatos foi ilustrada por ele e impressa em folhas volantes destacáveis, que podiam ser levadas pelo público durante o período da mostra. Os episódios se referem a comportamentos inusitados de recepção do público no meio das artes, que divergem do esperado pelos

programas artísticos, discursos curatoriais ou programas educativos institucionais. Por serem relatos de mediação inabituais nos textos sobre arte, não são devidamente problematizados e acabam por ocupar o espaço do cômico ou são deixados em notas de rodapé. Como artista, Diogo esperou que seu trabalho pudesse ser recepcionado pelos visitantes da exposição e gerar novas fricções. E a audiência, por sua vez, pareceu interessada em formar a sua própria coleção de histórias pitorescas de episódios de recepção da arte. Além disso, a materialidade simples dos volantes não impediu que eles fossem tratados como souvenirs da mostra.

Entre as salas do primeiro andar do prédio, as obras de Lais Myrrha e de Talles Lopes, inéditas e comissionadas para a mostra *Contar o tempo*, examinavam ressonâncias da tradição modernista na identidade cultural brasileira, sobretudo do protagonismo da arquitetura nesse processo. *Dupla exposição* é um conjunto de fotografias com que Myrrha interfere na identidade de ícones modernistas por meio da sobreposição de fachadas, espaços internos de edifícios públicos de Brasília e obras de arte [Fig. 8]. A estratégia dificulta o reconhecimento imediato dos referentes e a dubiedade se dissipa quando emblemas arquitetônicos e ícones artísticos associados à capital do país se revelam. O procedimento de justaposição empregado pela artista desfigura e esvazia esses marcos, que outrora se impuseram como referências de um projeto de modernização agressivo e inexorável, e revela assim a degradação e o fracasso desse planejamento estético-político nacional.

Como Patrimônio Cultural da Humanidade, o Plano Piloto de Brasília tem seu formato preservado. Inalteráveis, esses edifícios-monumentos costumam circular pelo imaginário brasileiro como objetos ambientadas no vazio da paisagem. Porém, em *Dupla exposição* a imutabilidade do conjunto arquitetônico é depauperada e reconfigurada, pois torna aquele cenário volúvel e preenhe de efígies identitárias simuladas. Particularmente, isso pode ser observado na imagem em que foram sobrepostos o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e a cúpula da Câmara dos Deputados. Myrrha subtrai a função identitária-política associada à morfologia própria de

cada um desses símbolos arquitetônicos e os transforma em um amálgama volátil, em que as atribuições específicas dos poderes ali representados são alteradas. O mesmo ocorre na imagem em que o plenário da Câmara dos Deputados no Congresso Nacional se funde com o Palácio do Planalto e os gradis se sobrepõem à própria mesa diretora do Congresso, sugerindo possíveis conluíus entre os poderes executivo e legislativo.



FIG. 8. Laís Myrrha. Série *Dupla exposição* (vista parcial), 2022. Impressão de jato de tinta sobre papel algodão.

Fotografia: Lucas Eskinazi.

É preciso dizer que as fotografias foram produzidas pela própria artista e que o planejamento inicial precisou ser refeito porque ela não obteve autorização para a realização das imagens tal como desejava. Essa negativa a motivou a repetir a tomada à distância de inúmeros edifícios. Da mesma forma, a constante presença de gradis nas imagens lembra que as barreiras de impedimento colocadas pelo atual governo federal ao redor de prédios em Brasília descaracterizam a concepção de livre circulação por aqueles espaços, concepção esta prevista no projeto urbanístico da cidade. Dupla exposição escancara o tempo da política atual, que é crivado de violência e paranoia e confina corpos em cercados, sejam eles físicos ou virtuais.

Marcadas pela ausência de seres humanos, as fotografias são ocupadas por personagens saídos de pinturas, esculturas ou crucifixos. Em uma das imagens, a artista funde a fachada do Palácio do Planalto com a pintura de Debret, *Coroação de Dom Pedro I*, e o efeito é fantasmagórico. A pintura histórica, realizada em 1828, aparece fortemente entranhada na edificação modernista e posiciona os personagens da pintura como seres atuantes no espaço arquitetônico modernista. Em 2022, celebra-se a soberania nacional, através do bicentenário da Independência do país, e a presença desses espectros encalacrados nos marcos do modernismo arquitetônico parece sugerir as infindáveis acomodações das forças político-econômicas brasileiras. Nesse palimpsesto criado pela artista, as especificidades temporais são borradas e fazem lembrar que a elite política e as forças conservadoras parecem atávicas ao poder, apesar do decurso do tempo histórico.

Tal como Myrrha, Talles Lopes também investiga reverberações da arquitetura modernista brasileira no imaginário cultural do país e a sua presença na agenda de grandes mostras internacionais. Ao longo dos anos, o artista vem reunindo imagens de edificações as mais variadas que utilizam a forma da coluna que Niemeyer criou para o Palácio do Alvorada. As construções que replicam as colunas de modo livre e não autoral ressignificam

formas estéticas originárias que, mesmo que esvaziadas dos ideais emancipadores do projeto moderno, dão a dimensão da amplitude desse projeto no âmbito popular. *Construção brasileira*, instalação especialmente criada para a exposição *Contar o tempo*, exhibe alguns desses casos e ainda faz alusão aos painéis apresentados no Pavilhão Brasileiro da Feira Internacional de Bruxelas, em 1958, projeto de Sérgio Bernardes [Fig. 9]. A obra de Talles apresenta uma estrutura metálica que remete ao projeto criado pelo arquiteto para aquele evento, cujo lema era “O Brasil constrói uma civilização ocidental nos trópicos”. Tal expressão já indicava o desejo do país de se projetar internacionalmente como nação em ascensão, voltada para o futuro, abundante em recursos e com vastos territórios para empreendimentos. Painéis fotográficos de então exibiam o potencial econômico das indústrias, a produção siderúrgica e petrolífera e os produtos automobilísticos. A urbanização e a arquitetura moderna, também representadas por imagens, enfatizavam o processo de crescimento acelerado do país, projeto que sintetizava o lema de Juscelino Kubitschek, “Cinquenta anos em cinco”. Da mesma maneira, ganharam destaque a construção de Brasília e o plano piloto projetado por Lúcio Costa. Foi ali que a coluna criada por Niemeyer para o Palácio do Alvorada teve sua primeira exibição pública internacional.

Embora o título do trabalho de Lopes possa aludir às construções brasileiras, que na sua grande maioria não são assinadas por arquitetos, ele se refere também a “*Brazil Builds*”, mostra sobre a arquitetura brasileira realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1943. Dessa forma, o artista trouxe para a mostra essa dupla referência: a do desejo de projeção internacional da arquitetura brasileira como ícone de emancipação e identidade moderna e a reverberação desses emblemas arquitetônicos na construção vernácula. Essa efetivação do emblema como forma decorativa transforma o projeto moderno em paródia, ao passo que também revela, por outro lado, a adesão positiva popular a um símbolo de representação de progresso.



FIG. 9. Talles Lopes. *Construção brasileira*, 2022. Estrutura metálica pintada com esmalte sintético à base de água, impressão pigmento mineral sobre papel Hahnemühle Photo Matt Fibre 200g e conjunto de vasos de amianto Eternit. Dimensões variáveis. Fotografia: Lucas Eskinazi.

Em outro espaço da mostra *Contar o tempo*, foi exposto *Brasil X Argentina*, de Dora Longo Bahia, conjunto de dois trabalhos fotográficos resultantes de viagens da artista às queimadas na Amazônia e ao Glacial Perito Moreno, na Argentina [Fig. 10]. Polos opostos no mapa da América do Sul, ambos os lugares apresentam processos irreversíveis de destruição resultantes das forças produtivas do capitalismo global. Ambas as composições, em formato panorâmico, lembram paisagens do século XIX, quando, por impossibilidades técnicas, as grandes cenas eram montadas

por justaposição sequencial de fotogramas. No caso de *Brasil X Argentina*, o modus operandi é similar, pois, para a realização dos trabalhos, a artista fez tomadas contínuas dos lugares. Nas duas fotografias são perceptíveis marcas verticais e sinais do próprio negativo utilizado na produção das imagens. Contudo, a quantidade de vestígios fílmicos não corresponde aos números da película Fuji deixados aparentes na impressão. Na realidade, após acionar o botão de entrada de luz no obturador da máquina fotográfica, a artista girou parcialmente o filme fazendo com que cada fotograma comportasse duas tomadas. Com esta atitude, a artista parece querer reter o maior número de fragmentos da paisagem que desaparece, seja consumida pelo fogo na floresta, seja pelo excesso de calor no planeta, que faz blocos de gelos se desprender do glacial.



FIG.10. Dora Longo Bahia. *Brasil x Argentina* (Patagônia) e *Brasil x Argentina* (Amazônia), 2017-2021. Ambas com impressão em jato de tinta sobre papel Fine Art Hahnemühle Photo Rag® 308g 100% Algodão, 108 x 330 cm.

Fotografia: Charlene Cabral.

Indubitavelmente, a forma, a escala e a textura tornaram as imagens atrativas. Contudo, os procedimentos compositivos descritos acima não promovem qualquer contemplação passiva, por enfatizar a própria ontologia do suporte fotográfico. Da mesma maneira, o vidro reluzente que emoldura os trabalhos reflete o observador junto à imagem. Ver-se nas próprias cenas é também ocupar o lugar incômodo da própria artista que presentificou aqueles desastres.

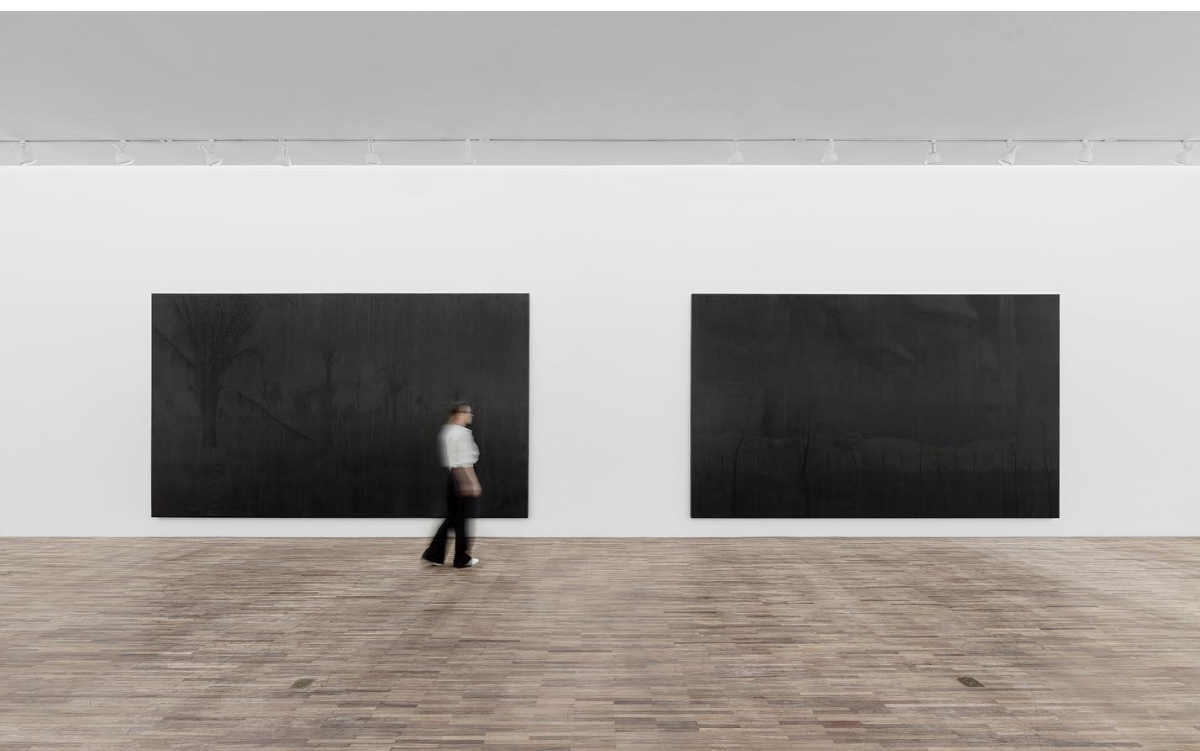


FIG.11. Dora Longo Bahia. *Borrvalho (Jaci Paraná)*, 2022. Acrílica sobre linho, 295 x 480 x 7 cm; *Borrvalho (Cubatão)*, 2022. Acrílica sobre linho, 295 x 495 x 7 cm. Fotografia: Filipe Berndt.

Na mesma sala, em contraste com o brilho dos trabalhos fotográficos, foram expostas, também de Dora Longo Bahia, duas telas de grandes proporções produzidas em tons escuros. Devido aos contrastes sutis entre as cores empregadas pela artista, o verde e o preto, e as camadas opacas de

veladuras, as pinturas solicitam a acomodação do olhar. Assim, após essa adequação / esse tempo de adequação, surgem mais claramente as sutis tensões criadas entre os referentes e o espaço circundante, tornando visíveis a paisagem em perspectiva em *Borrvalho (Jaci Paraná)* e a densa estrutura industrial em *Borrvalho (Cubatão)* [Fig.11].

As formas estético-artísticas criadas em *Borrvalho (Jaci Paraná)* ecoam a escalada econômica em processo brutal no país das queimadas, que transformam a Amazônia em ruína de carvão. A infertilidade irreversível construída na pintura provoca um sentimento aterrorizante. Nesse mesmo sentido, o bloco compacto da edificação industrial que atravessa *Borrvalho (Cubatão)* se assemelha a um instrumento de aniquilação. As fotografias e pinturas de Dora atualizam o gênero paisagem na arte contemporânea e colocam em primeiro plano as relações do ser humano com o mundo, indicadas de modo trágico. Certamente, dimensões que evocam reflexões sobre o sublime.

Superfícies assoladas e desabitadas também perpassam os trabalhos de Marcelo Moscheta na mostra [Fig. 12]. Formada por um conjunto de nove obras, *História Natural e outras ruínas* traz o tema da formação da Terra e do desenvolvimento da vida no planeta. Nas composições, o artista justapõe fotografias, chapas de aço oxidado e títulos de capítulos de uma enciclopédia produzida na década de 1970. Essa estratégia de montagem, caracterizada por desalinhamentos e intervalos, não apresenta a presumível sequência histórico-temporal sugerida pelos capítulos da enciclopédia e tampouco organiza os arranjos linearmente. Em cada um dos trabalhos, o madeirame aparente acentua a disjunção entre as partes e exterioriza a sustentação e o próprio avesso das composições.

Imagens de maquinários e guindastes, outrora símbolos de modernização e de avanço tecnológico, revelam um espaço de extração de minério. A obsolescência das estruturas de exploração e a atmosfera de desolação reinante indicam o esgotamento das atividades de extração da *commodity*, significativo motor da economia capitalista do país. Nas

chapas de aço justapostas em alguns dos trabalhos, a oxidação particulariza macroscopicamente o próprio minério acumulado na topografia das paisagens fotografadas. As ações físico-químicas naturais dos materiais que constituem as obras permanecem reagindo à passagem do tempo, pois não foram interrompidas pelo artista: é possível perceber a ferrugem dos pregos que unem os madeirames e o próprio envelhecimento da madeira.



FIG.12. Marcelo Moscheta. *História Universal e Outras Ruínas*, 2018. Fotolito, manta magnética, PVC, chapa de ferro corroída e página de livro antigo (impressão offset sobre papel Couchê) sobre madeira reciclada pinho, dimensões variadas. Fotografia: Filipe Berndt.

Se o termo *História Natural*, representado nos títulos científicos da enciclopédia de viés evolucionista, refere-se a um tipo de ciência que desconsidera os aspectos políticos em suas análises, o paralelismo criado

pelo artista entre os textos que reproduzem as aberturas dos capítulos da enciclopédia e as fotografias coloca em suspeição o processo de desenvolvimento econômico e os seus efeitos na vida daquele ambiente. Afinal, a operação criada por ele escancara a despolitização da economia, já que a artificialidade da modulação da paisagem mostra como aquela formação não se fundamenta em processos naturais, mas em elementos monetários. Assim, o contraste entre a acepção evolucionista da história natural da Terra e as imagens da degradação e devastação causadas pelo “progresso industrial” de extração de minério sugere a condição de ruína daquele espaço geográfico indeterminado.

Por sua vez, o vídeo *Luz del Fuego II*, de Carmela Gross, exhibe o fogo como elemento comum de destruição [Fig. 13]. Produzido em 2018 e composto por 190 fotografias retiradas de jornais e colecionadas pela artista ao longo dos anos de 2012 a 2016, o trabalho contém imagens de violência e tragédias ocorridas em diversas partes do mundo. Em *Contar o tempo*, para que o público estivesse próximo aos episódios, optou-se por uma projeção que devolvesse a escala própria dos eventos tratados nas fotografias. Como o trabalho foi exibido em uma sala escura e exclusiva, no primeiro andar do prédio, a estrutura visual ressaltava as transformações e os efeitos formais criados pela artista em cada uma das cenas. As imagens tiveram invertidas a posição do claro-escuro, própria à película fotográfica, de modo que a fumaça ou a fuligem se intensificaram e exacerbaram o drama de cada uma delas. Paulatinamente, os eventos se sucediam e se conectavam também pelos aspectos formais, o que reforçava o ritmo homogêneo do conjunto de fotografias. Consequentemente, o conteúdo ganhou proeminência, resultado que os retirava da banalidade que os periódicos lhes costumam conceder. O tempo de exibição de cada uma das cenas possibilitava um reconhecimento fugaz de cada um dos casos, procedimento que reiterava a condição indiscriminada dos fatos. A audiência assistia silenciosa a projeção, como se o aturdimento causado por cada um daqueles episódios de violência e de destruição solicitasse algum tipo de reverência, quase fúnebre.



FIG.13. Carmela Gross. *Luz del Fuego II*, 2018. Vídeo, 11'24". Fotografia: Filipe Berndt.

Também convidado para desenvolver um trabalho para a mostra, Elilson dispôs na praça de concreto, espaço entre os dois prédios do Centro Maria Antônia, cinco bancos em semicírculo, voltados para a placa de metal reflexivo colocada no gradil da praça, sobre a qual imprimiu “Praça aos Nomes Sem Corpos”, renomeação conectada com a denominação oficial daquele espaço: “Praça Sem Nome” [Fig. 14]. Desde a rua, podia-se ouvir um burburinho indistinto e sobreposição de vozes que se mesclavam aos ruídos

da própria cidade. Com atenção, identificava-se uma caixa de som acoplada a cada banco que transmitia missivas relacionadas à história da ditadura militar brasileira. Veiculadas pela voz do próprio artista, as cinco cartas se dirigiam a Ana Rosa Kucinski, a Dinalva Teixeira, à própria batalha do Maria Antônia (ocorrida em 1968), às ossadas ainda sem nomes do Cemitério de Perus e aos nomes dos desaparecidos políticos brasileiros, com os quais Elilson renomeou ruas, monumentos, praças, travessas, ladeiras etc. O monumento temporário assim concebido catalisava fragmentos de histórias pessoais e coletivas que aguardam por reparação, justiça e dignidade, como as ossadas de Perus, que ainda esperam pelo restabelecimento de suas identidades.



FIG.13. Elilson. *Praça aos Nomes Sem Corpos*, instalação (áudios, bancos e placa), 2022. Áudios: “Carta à Dinalva Teixeira – “Dina, Marabá” (gravado na Rodoviária do Tietê), “Carta à Ana Rosa Kucinski” (gravado no Instituto de Química da USP), “Chamamento” (gravado nas ruas do Centro de São Paulo), “Carta aos corpos sem nomes” (gravado no Cemitério de Perus), “Carta ao Agora” (gravado na Praça Sem Nome). Fotografia: Filipe Berndt.

Assim como Elilson, Clara Ianni tratou de remanescentes do autoritarismo no ambiente brasileiro. Em uma prateleira exclusiva e vazia, posicionada no centro da Biblioteca Gilda de Mello e Souza do Centro Maria Antônia, a artista instalou um único livro. A concepção deste trabalho surgiu quando ela se deparou com o volume *Ideologias e Ciência Social – elementos para uma análise marxista*, de Michael Löwy, em um sebo no centro da cidade de São Paulo, em 2019. Como a publicação mantinha todas as marcas próprias de catalogação bibliográfica, inclusive a etiqueta, ela concluiu que se tratava de um descarte de biblioteca. Analisando a edição, percebeu rabiscos nas páginas e lhe chamou a atenção a frase “Ideologia no livro didático”, inscrita a lápis em suas últimas páginas. Coincidentemente, como a sentença repetia um termo do próprio título do livro, Ianni inferiu que a ‘ideologia’ poderia ter motivado o despojo. A partir disso, produziu um ensaio e adicionou-o como encarte ao próprio livro, e também o exibiu na parede da própria biblioteca. No formato de quatro quadros, o texto se refere ao encontro da artista com a edição, as implicações do banimento de Löwy pelas estruturas de censura e os reiterados atos de controle do pensamento, que se estendem da ditadura aos dias atuais. No mesmo volume recuperado, sobre a capa do livro, Ianni colocou uma faixa vermelha, uma espécie tarja, que parece alertar sobre os perigos de seu próprio conteúdo: “Ideologia no livro didático”.

Com as marcas desse percurso, a publicação recuperada pela artista passou a fazer parte de um acervo público, a biblioteca do Centro Maria Antônia. Esse gesto reparativo, como escreveu Clara Ianni em seu ensaio, é “um gesto de adição. Um acréscimo por reorganização: devolver um livro, retirado de uma biblioteca, a outra biblioteca. O livro, desvizinizado daqueles que eram seus próximos, aqui muda de prateleira. Vai para o fim dos livros da prateleira de arte, ali perto de onde outra prateleira começa”⁸. O ato da artista parece refletir um desejo coletivo latente: a necessidade de impedir mais despojos e perseguições e reestruturar, com urgência, a sociedade brasileira.



FIG.15. Depois do Fim da Arte, *Canalhas*, 2022. Fotografia da autora.

Assim aconteceu *Contar o tempo*. Em última análise, foi mais uma manifestação quase trivial da atuação da universidade pública na busca da produção e da circulação do conhecimento. Mas, nos tempos atuais, o que deveria ser trivial ganha contornos de ato de resistência, tantas as dificuldades, as improbabilidades, as imprevisões e as perdas. Assim, ao fim do percurso, havia um sentimento de vários dos envolvidos de que era justo celebrar. *Contar o tempo* se encerrou com uma festa, ao som da banda Caõ e de Frontinn & ótimoKaráter. Como pano de fundo, a celebração contou com os banners e cartazes do grupo Depois do Fim da Arte, que traduziram muito da sensibilidade indignada que o momento atual demanda. A exposição começou a contar o tempo com as performances 123 ponteiros, de Elilson, e *A água é uma máquina do tempo*, de Aline Motta, que abriram a mostra e comentavam criticamente passagens de nosso passado histórico. O encerramento terminou de contar o tempo olhando para o presente e buscando catalisar as energias para transformá-lo.

Notas

* Dária Jaremtchuk é professora Livre Docente pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH/USP). Pesquisadora do CNPq, tem se dedicado a compreender os "exílios artísticos", assim como as relações culturais entre Estados Unidos e Brasil nas décadas de 1960/1970. E-mail: dariaj@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8161-9045>.

1 As linhas iniciais deste texto foram também apresentadas no site da exposição: <https://www.contarotempo.com/>. Acesso em jul.2022.

2 Produziram ensaios: Amanda Bonan, Charlene Cabral, Danilo Xavier, Gustavo Maan, Janaína Nagata Otoch, Jorge Luiz, Lola Fabres, Milena Durante, Nina Rahe, Nina Barreto. Ver: <https://www.contarotempo.com/>.

3 Lucas Eskinazi produziu um breve panorama da mostra, que pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=AT2Rw7F8nGs>.

4 Para uma visão geral da mostra ver o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=AT2Rw7F8nGs&t=5s>.

5 A mostra ocorreu no Edifício Joaquim Nabuco, que possui 2 salas no andar térreo e 3 salas no primeiro andar. Também no andar térreo, foi reformada uma pequena sala de apoio onde foram expostos os trabalhos de Walmor Corrêa.

6 Essas premissas fizeram parte do material de divulgação da exposição e foram concebidas por Astolfo Gomes de Mello Araujo e Maria Mercedes Martinez Okumura.

7 Disponível em: <https://www.contarotempo.com/adrianamorenoemarinazilbersztejn>. Acesso em jul.2022.

8 Disponível em: <https://www.contarotempo.com/claraianni>. Acesso em jul.2022.

Texto enviado em julho de 2022. Aprovado em agosto de 2022.