



Tempo andante da intervenção urbana: relações temporais nas obras *Imagens Posteriores*, *Giganto* e *Polaroides (in)visíveis*

Walking time of urban intervention: temporal relations in the artworks *Imagens Posteriores*, *Giganto* and *Polaroides (in)visíveis*

Dra. Ana Rita Vidica

Como citar:

VIDICA, A.R. Tempo andante da intervenção urbana: relações temporais nas obras *Imagens Posteriores*, *Giganto* e *Polaroides (in)visíveis*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.111-131, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/900>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.900>

Imagem: Raquel Brust. *Giganto* em São Paulo (detalhe). Fonte: Acervo do Projeto Giganto.

Tempo andante da intervenção urbana: relações temporais nas obras *Imagens Posteriores*, *Giganto* e *Polaroides (in)visíveis*¹

Walking time of urban intervention: temporal relations in the artworks *Imagens Posteriores*, *Giganto* and *Polaroides (in)visíveis*

Dra. Ana Rita Vidica*

Resumo

Este artigo é resultado das reflexões sobre o tempo em três intervenções urbanas que se utilizam da fotografia. Coloco-me diante das imagens e dos *documentos-signo* das obras *Imagens Posteriores* (2000-2013) de Patricia Gouvêa, *Giganto* (2009-2013) de Raquel Brust e *Polaroides (in)visíveis* (2005-2011) de Tom Lisboa, conforme proposição do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1998, 2013, 2015), de onde emerge um cruzamento temporal entre passado, presente e futuro. Este cruzamento se dá na percepção das linhas de tempo propostas pelo filósofo Gilles Deleuze (1987): “tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre” e “tempo redescoberto”. Além dessas, acrescenta-se o conceito de “tempo andante”, criado pela pesquisadora, que diz respeito à estrutura temporal que se dá na associação entre “tempo do acontecimento” e “espaço liso”. A percepção desses tempos desemboca na discussão dos cruzamentos temporais na relação com outras imagens da arte, da fotografia e da urbanidade, vistas de modo anacrônico no interior das obras, direcionando-se ao passado. E, ao futuro, no encontro com os olhares na cidade, fazendo emergir relações entre obra, artista e espectador, tanto no espaço urbano quanto no virtual.

Palavras-chave

Tempo; Fotografia; Cidade; Olhar; Intervenção Urbana.

Abstract

This paper derives from reflections on time in three urban interventions with photography, namely Patricia Gouvêa's *Imagens Posteriores* (2000-2013), Raquel Brust's *Giganto* (2009-2013) and Tom Lisboa's *Polaroides (in)visíveis* (2005-2011). I place myself before the images and *documents-sign* of the artworks bearing in mind the propositions of the philosopher and historian Georges Didi-Huberman (1998, 2013, 2015), out of which emerges a temporal crossing of past, present and future. This crossing is due to the perception of timeline proposed by the philosopher Gilles Deleuze (1987): “time wasted”; “time lost”; “time regained” and “time rediscovered”. Furthermore, it is added the concept of “walking time”, set up by myself, concerning the temporal structure that results from the association of “time happening” with “plain space”. The perception of these times leads to the discussion of the temporal crossings in relation to other urbanity, photography and art images, anachronically seen within the works, directed towards the past. And towards the future, at the meeting with the looks in the city, it brings out relationship between work, artist, spectator, either in the virtual or in the urban space.

Keywords:

Time; Photography; City; Look; Urban intervention.

Apresento os caminhos da minha pesquisa que começou com um objetivo aparentemente claro e definido: discutir sobre as intervenções urbanas² que usam a fotografia e sua relação com a arte contemporânea. Partia, portanto, de um pensamento dado, em que essas intervenções participavam de um fazer artístico contemporâneo. Por isso, o meu trabalho caminhou, em um primeiro momento, por um processo de reconhecimento, percebendo nas obras *Imagens Posteriores* (2012-2013) de Patricia Gouvêa³, *Giganto* (2009-2013) de Raquel Brust⁴ e *Polaroides (in)visíveis* (2005-2011) de Tom Lisboa⁵, os fundamentos da fotografia contemporânea e seus desdobramentos no espaço urbano.

As obras de Intervenção Urbana

A obra *Imagens Posteriores*⁶ é formada por fotografias de paisagens borradas, feitas a partir de registros realizados de percursos de carro, ônibus e barco em viagens pelas estradas do interior do Brasil, Uruguai, Argentina e Bolívia, de 2000 a 2010 [Fig. 1]. Esta obra se tornou uma intervenção urbana por meio do deslocamento de 5 fotografias, oriundas da obra publicada no livro *Imagens Posteriores*⁷, às ruas do Rio de Janeiro-RJ (2012), Fortaleza-CE (2012) e Brasília-DF (2013)⁸.

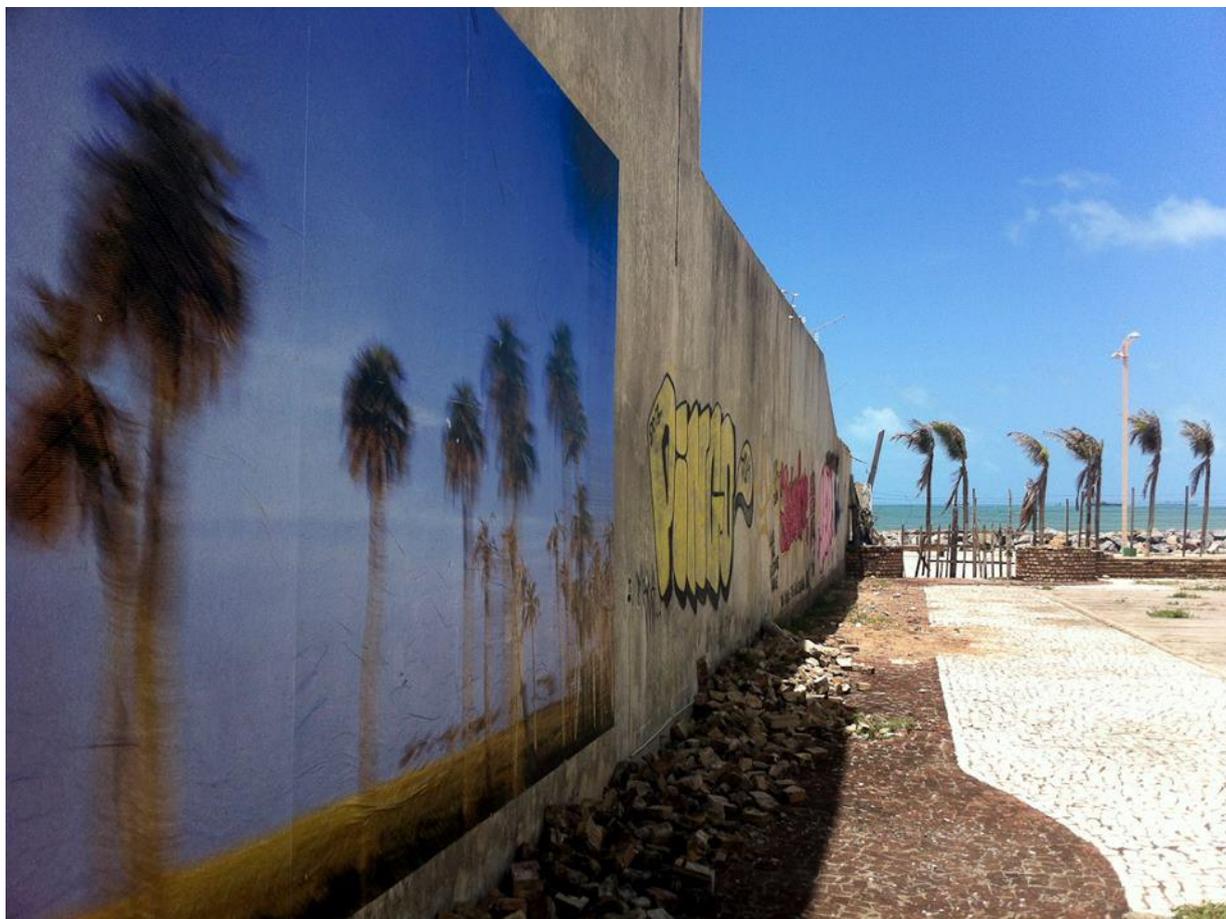


Fig. 1. *Imagens Posteriores*: Uma das fotografias participantes da intervenção urbana em Fortaleza. Fonte: Acervo da artista.

A intervenção urbana *Giganto* é feita a partir de retratos de pessoas anônimas colocados de forma agigantada no espaço urbano [Fig. 2], realizada nas cidades de São Paulo-SP (2009, 2010, 2011, 2012 e 2013), Paraty-RJ (2011), Tiradentes-MG (2012) e Bertioga-SP (2013). No ato de registro das pessoas pela artista Raquel Brust é criada uma relação com elas que, por sua vez, contam suas histórias de vida.



Fig. 2. Uma das fotografias da obra "Giganto" em São Paulo. Fonte: Acervo do Projeto Giganto.

Polaroides (in)visíveis é uma intervenção urbana constituída de papéis de cor amarela, no formato de uma polaroide (11 x 14cm), contendo um texto descritivo de um fragmento do espaço urbano do qual faz parte, e remetendo às imagens deste entorno [Fig. 3]. O artista Tom Lisboa busca espaços imperceptíveis ao olhar apressado do cotidiano, chamando a atenção para o que está próximo do transeunte e cola o texto em locais de paradas breves, como pontos de ônibus e telefones públicos, tendo a intervenção sido realizada nas cidades de Curitiba-PR (2005, 2007), Porto Alegre-RS (2006), Brasília-DF (2007), Campinas-SP (2008), Paraty-RJ (2009) e São Paulo-SP (2011).

olhe para a direita e
 conte os triângulos
 pretos que estão
 desenhados entre as
 estruturas de concreto
 brancas da catedral.

www.sinTOMizado.com.br/polaroides

polaroides (in)visíveis por tom lisboa



Fig. 3. Uma das polaroides da obra "Polaroides (in)visíveis em Brasília. Fonte: Acervo do artista.

Do olhar à formulação da pergunta

Essa é uma breve descrição das três obras para que o leitor possa ter um primeiro contato e perceba a um primeiro olhar, como eu o fiz, uma relação com a arte contemporânea, devido à constituição das obras fora do espaço do museu ou galeria, a mistura da fotografia a outras linguagens e os diversos tempos que habitam as imagens. Por meio dessa última observação, ao olhá-las, a seguinte questão me atravessou: como se articulam os cruzamentos de temporalidades⁹ (passado, presente e futuro) nas intervenções urbanas, especificamente nestas três obras? Esta passa a ser a pergunta que motiva a pesquisa que se insere na perspectiva de refletir sobre como o tempo se articula nas três intervenções artísticas urbanas citadas acima.

Embora, em um primeiro momento, a busca estivesse pautada por algo dado *a priori*, à medida que fui caminhando percebi sua gradativa perda de força, com a emersão do questionamento sobre o modo que se dá o cruzamento de temporalidades, ou seja, uma mistura de passado, presente e futuro. Essa

mistura saltava das obras sem que eu tivesse controle disso, o que me fez refletir sobre como, em geral, associa-se a fotografia ao passado.

Percebo que essa associação persiste no tratamento historiográfico dado à fotografia, que é frequentemente visitada pelos historiadores que trabalham a partir da ideia da fotografia como “recorte espaço-temporal” (Dubois: 1993). Nessa perspectiva a fotografia estaria inscrita em um tempo e espaço determinados, que atribuiria ao passado a característica de fixidez. Isso culmina na criação de metodologias de análise de imagem que buscam o retorno ao passado pela fotografia, sem a devida problematização da mistura de temporalidades nela inscrita.

A constatação disso pode ser vista no artigo “História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa” de Charles Monteiro (2006). No artigo em questão, o autor traça um histórico das metodologias de análise da relação fotografia e cidade no Brasil. Conforme Monteiro (2006), essas metodologias se baseiam nas propostas de Dubois (1993) e Schaeffer (1996) no que tange à perspectiva de pensar a fotografia ligada à questão indiciária, além da dimensão icônica e simbólica para o primeiro e a ideia da fotografia como uma marca deixada sob a superfície sensível, para o segundo. Ambas associam fotografia ao recorte do real ou corte no fluxo do tempo real, havendo um elo com o seu referente. Barthes (1990) também é convocado a partir de seu pensamento de que a fotografia é uma linguagem com um código, baseada em uma convenção herdada do Renascimento e da pintura, uma imagem híbrida construída por um aparelho técnico, a captação de um real puro, e carregada de uma mensagem histórica e cultural.

A partir desses três autores, principalmente, são delineados os estudos metodológicos de autores brasileiros sobre fotografia e cidade¹⁰. Essa relação se dá sobretudo em uma perspectiva espacial e não temporal, na busca do entendimento e percepção dos padrões visuais ou a transformação da paisagem urbana.

Quando a questão temporal aparece, se dá, nesses estudos, como retorno ao passado. Mesmo que o autor admita a possibilidade de se cruzar com a cultura visual vigente¹¹, o que poderia abrir a uma ligação com o presente, para Menezes (2003, 2005) a imagem fotográfica deve ser colocada em seu tempo. Logo, não é exposta a possibilidade de se pensar os vários tempos no interior de uma fotografia ou mesmo os tempos deflagrados na relação com a cidade.

O cruzamento de temporalidades (o passado da imagem em contraponto com imagens do presente) não é colocado em questão. A mim, interessa perceber essa mistura que não é vista nas pesquisas que se propõem a estudar a relação entre fotografia e cidade. Estas partem de uma busca da representação da cidade pela fotografia, assim como fui tentada, em um primeiro momento, a fazer ao pesquisar as intervenções urbanas, relacionando-as à fotografia contemporânea. Nesse sentido, a pesquisa estaria ligada a uma leitura de mundo representacional, originada com Platão¹², conforme Deleuze (2009), cujo mundo é visto como ícone, o que nos levaria “a pensar a diferença a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar”, tendo como referência um modelo (Deleuze, 2009: 267). Em contrapartida, Deleuze nos convida a uma outra leitura de mundo, pela percepção do mundo dos simulacros para “pensar a similitude e mesmo a identidade como o produto de uma disparidade de fundo” (*Idem*).

Para Deleuze o simulacro, diferente de Platão, “não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como cópia, tanto o modelo como a reprodução” (*Ibid.*). Tomo o termo “simulacro” conforme Deleuze, como uma potência criadora, ligado a um modo de ler o mundo que percebe a diferença na repetição.

Esse modo deleuzeano de ler o mundo gera uma diferenciação entre o pensamento e o ato de pensar (Deleuze, 1987; 2009). Enquanto o primeiro se relaciona ao pensamento representacional ou ao modelo da representação, que propõe uma reconhecimento ou identificação, o segundo se constitui em uma nova imagem do pensamento, ou seja, um pensamento sem imagem pré-estabelecida.

Contato com os documentos-signo das obras

Ao me deixar atravessar pelas três obras de intervenções urbanas, fazendo surgir a questão temporal, percebi que a pesquisa deixava de ter um pensamento para alçar ao ato de pensar, uma vez que a destitui de pressupostos. A pesquisa foi aberta à sua potência criadora gerada no encontro com os “signos”. Os signos para Deleuze (1987: 16) são portadores de mundos particulares que serão vivenciados pelo sujeito, por meio de encontros, frutos do acaso que, de algum modo, exercem um atravessamento gerador do ato de pensar, que se dá de modo inventivo.

Esse atravessamento se deu em mim a partir do encontro com os documentos visuais, textuais e orais ligados às três obras citadas. Para ser mais precisa, isso ocorreu no ato de agrupar os documentos e relembrar como tive contato com cada uma das obras escolhidas e perceber aquilo que começava a “saltar” das obras, fazendo com que cada documento se comportasse como signo, ou seja, atravessando-me a cada olhar. Considero, portanto, que cada documento se constitui como um “documento-signo”¹³.

Desse modo, penso as fontes não só como documentos, conforme proposição de Paul Veyne (1971) e Le Goff (2003), mas também como signos, uma vez que me possibilitam o ato de pensar trazendo à tona um processo de criação que se dá de modo involuntário, fazendo surgir aquilo em que não tinha pensado previamente. Veyne aponta a mudança trazida pela Escola dos Annales¹⁴, que abre à possibilidade de buscar o “não-acontecimental”, ou seja, “os acontecimentos ainda não saudados como tais” (1971: 30), abrangendo, por isso, o fato histórico como uma construção que se daria por meio dos indícios, os documentos, que são também construções humanas.

Le Goff (2003)¹⁵ colocará que os documentos são mais do que construções, são monumentos, uma vez que há uma intenção por trás dos mesmos para que se “conte uma determinada” história. Ele propõe uma crítica ao documento¹⁶, pela concepção do documento enquanto monumento, que é o resultado das relações de poder existentes na sociedade, ou seja, estão sempre revestidos de intencionalidades, por isso a necessidade do historiador desmontá-lo, problematizá-lo (Le Goff, 2003: 538). A postura crítica diante dos documentos/monumentos, proposta pelo autor, pressupõe olhá-los com objetivos claros, buscando-se respostas às questões colocadas a eles.

Assim como Le Goff (2003), acredito que os documentos não sejam “inocentes”, uma vez que são construções humanas e devem ser problematizados. Contudo, fica subjacente na sua proposta a busca

por um problema, algo dado *a priori*, no qual busca-se a concordância ou discordância, ou seja, uma atividade contemplativa ligada à recogitação, um pensamento representacional.

Não perco de vista esta montagem feita pelo historiador francês ao aproximar documentos a partir de um questionamento. Entretanto, penso que esta questão com a qual se olha o documento não é um fim em si, mas se constitui em um pontapé inicial para que esse, de algum modo, também olhe de volta, trazendo outras questões que não foram, a princípio, pensadas por mim, fazendo surgir algo, que me atravessou e me violentou, como na acepção de signo de Deleuze (1987). Por isso, proponho a denominação “documentos-signo” às fontes visuais, textuais e orais, relativas às três obras citadas, que constituem esta pesquisa. Na verdade, a própria “escolha” das obras se deu pelo princípio do signo, tendo chegado a mim independente da minha vontade, como se elas tivessem me escolhido. As obras não estão mais no espaço público, e passo, então, a ir atrás dos seus indícios, pelos documentos os quais percebo que também se comportam como signos.

Essas três obras chegaram a mim de modos diversos. O contato com a obra *Imagens Posteriores* se deu a partir de um *e-mail* recebido sobre o lançamento do livro de Patricia Gouvêa¹⁷ em Brasília em 2012. *Giganto* chegou pelo comentário de uma amiga que tinha visto uma matéria no Jornal Nacional sobre o projeto em São Paulo em 2013¹⁸. *Polaroides (in)visíveis* chegou por meio de uma lembrança do contato que tive com a obra em 2006¹⁹. A decisão de trabalhar com as três se deu no encontro dos artistas na exposição *Geração 00: a nova fotografia brasileira*²⁰.

Percebi que a decisão estava pautada por um pensamento representacional, através do encontro dos artistas em uma exposição que se propunha a pensar um viés da fotografia contemporânea, uma vez que pensava uma identificação das obras à contemporaneidade fotográfica. Entretanto, ao começar a percorrer os documentos, e pelo fato de operarem por violência, me trouxeram questões além daquilo que buscava, o que possibilitou o surgimento de um ato de pensar, de criar que se deu no aprendizado.

Para Deleuze (1987: 4) a busca da interpretação se dá por meio do aprendizado. “Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados” (*Idem*). Entretanto, não é possível saber como uma pessoa aprende, apenas que o aprendizado se dá intermediado pelos signos, pela perda de tempo, e não somente à assimilação de conteúdos objetivos (*Ibid.*: 22). Logo, os signos se associam a um aprendizado temporal.

Essa discussão sobre o aprendizado pela interpretação dos signos se dá na obra *Proust e os signos*²¹. Deleuze (1987), ao ser atravessado pela obra *Em busca do tempo perdido*²² de Marcel Proust, se propõe a interpretá-la. Para Deleuze, a obra de Proust é baseada no aprendizado dos signos pela exploração dos diferentes tipos de signo, implicados de “tempos”, e não uma exposição sobre a memória. Ao ser atravessada pelas três obras de intervenção urbana, tendo em vista a proposta de Deleuze e a emergência do cruzamento temporal nas obras, percebo-as como signos. Por isso, aproprio-me desta proposição de associação dos signos à variação do tempo.

As linhas de tempo nas obras

A variação de tempo, para Deleuze (1987: 97), se relaciona com os signos que nascem da obra de arte e que as faz nascer. O autor defende que existem quatro signos: os “mundanos”, os “amorosos”, os “sensíveis” e os “artísticos” que se coadunam, respectivamente, “ao tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre” e “tempo redescoberto”.

Essa correlação entre signo e tempo se dá por uma relação de predominância, uma vez que cada signo participa, mais ou menos, de todos. Além dessa aproximação temporal, cada signo mobiliza uma faculdade. Os mundanos se alinham à percepção e inteligência; os amorosos à memória voluntária; os sensíveis à memória involuntária²³ e os artísticos se constituem no pensamento ativado pelo ato de pensar (ou criar), o que envolve as outras três.

Ao olhar as obras, percebo que as quatro categorias de signo e suas respectivas estruturas ou linhas de tempo, apontadas por Deleuze (1987), são ativadas. Estas se constituem em um fundamento para o meu modo de acessar essas obras, através dos documentos-signo, que constituem o processo de criação dos artistas e da forma de contato com as obras por aqueles que andam pelas ruas.

O “tempo que se perde”, associado aos signos “mundanos”, à percepção e à inteligência se dá no percurso pelas ruas da cidade. Patricia Gouvêa faz percursos para registrar as paisagens em movimento e também à colagem das cinco fotografias. Raquel Brust percorre o local onde os *Gigantos* serão colados para que os rostos anônimos sejam de pessoas que habitam ou trabalham na localidade. Tom Lisboa cria os textos das polaroides ao andar pelo espaço urbano em busca daquilo que está no entorno e que, devido ao olhar apressado do cotidiano, não se percebe. Esse tempo se constitui no próprio ato de percorrer os espaços, um tempo presente em um primeiro momento, mas que se mistura ao passado e ao futuro, parte do processo de criação das três obras em questão e também se alinham à percepção da obra nas ruas por aqueles que passam por elas.

O “tempo perdido”, ligado aos signos “amorosos”, se vinculam às memórias voluntárias que surgem durante o processo. Patricia Gouvêa e André Viana²⁴ rememoram viagens que, inclusive, geraram as fotografias da obra “Imagens Posteriores”. Brust, ao incitar a memória dos seus retratados, pela contação de suas histórias, ou Lisboa ao suscitar memórias de lugares da cidade nas “polaroides de interpretação” ou em projetos que se desdobraram da obra, além das memórias que surgem pelas pessoas que olham as obras. Dessas memórias voluntárias há uma relação com o passado, que se mistura ao presente e ao futuro.

O “tempo que se redescobre” se relaciona aos signos “sensíveis”, ligados à memória involuntária, ou seja, às sensações e imaginações que surgem independente da vontade. Aos artistas, acredito que sejam as sensações surgidas no processo de criação das obras. Quanto aos transeuntes, são as sensações deflagradas ao andar pelas obras e como as imagens das obras podem suscitar a imaginação²⁵, possibilitando uma redescoberta do tempo e da cidade. Dessa maneira, o futuro está ligado ao passado por algo que se redescobre, mas que também se liga ao presente e passado. Por último, mas de modo a englobar os outros três, o tempo redescoberto, ligado aos signos “artísticos” que geram a multiplicidade temporal, a mistura entre os tempos, o que Deleuze (1987) chama de tempo

“complicado” ou “absoluto”. Não se sabe ao certo onde começa um e termina o outro. Isso se dá na constituição das três obras.

Essa mistura já acontece nas outras estruturas temporais, mas ocorre um adensamento desse cruzamento que faz surgir a essência das obras, ou seja, a unidade do signo e do sentido, que salta das obras desta complicação temporal nelas embutida e que é superior à proposta dos artistas, é uma revelação dos signos artísticos que são as obras. A meu ver, as essências das três obras são: *Imagens Posteriores*, a latência; *Giganto*, a pancronia e *Polaroides (in)visíveis*, a concomitância. Interessa, em um primeiro momento, percorrer as obras, por meio de seus documentos-signo, a fim de perceber estas estruturas temporais e, em consequência, o modo com que se misturam. Para isso, procedo de forma a olhar a especificidade de cada uma das obras, o que leva a perceber a diferença das obras na repetição como intervenção urbana.

Além desses quatro tempos, pelo fato de as obras de intervenção urbana se darem com e na cidade, percebo uma outra estrutura de tempo, que chamo de “tempo andante”, pela percepção das obras como “signos interventores”. Este tempo se dá pelo ir e vir de olhares, tornando mais denso o tempo redescoberto que, além de estar embutido nos demais tempos, se relaciona com o espaço, urbano e/ou virtual. O “tempo andante” se desdobra no tempo e no espaço. Logo, é possível pensar a partir dessas obras um trânsito temporal que se dá pela espacialidade, o que pode ser remetido àquilo que Foucault (2006) chama de heterotopias e heterocronias, propiciando pensar o espaço e o tempo de maneira complexa, ou seja, espaços e tempos que se sobrepõem criando várias camadas de significação.

Este conceito designa as utopias, ou seja, sítios sem lugar real, definidos por relações de proximidade entre certos pontos e elementos e não uma localização fixa ou uma extensão, o que cria uma relação invertida com o espaço real, transformando esse lugar. Para Foucault (2006) os espaços heterotópicos são regidos por cinco princípios. Destaco o quarto princípio em que ele associa a heterotopia à heterocronia. As heterotopias são ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas de tempo, chamadas de heterocronias. Estas heterocronias podem ser cumulativas de tempo ou associadas a um tempo fugaz, transitório, passageiro.

Apesar de concordar com Foucault sobre a associação heterotopia com heterocronia, discordo do conectivo “ou”, em que expõe que a heterocronia é cumulativa de tempo ou transitória. Acredito que as heterocronias nas intervenções urbanas com o uso da fotografia são cumulativas de tempo, por gerarem um cruzamento temporal e (ao invés de “ou”) se associam a um tempo fugaz, transitório e passageiro. Dessa forma, os muros em que são fixadas as fotografias das obras *Imagens Posteriores* ou o *Giganto* e os pontos de ônibus, os bancos de praça, os telefones públicos onde são colocadas as *Polaroides (in)visíveis* são lugares de passagem, o trajeto do trabalho até a casa e lugares de encontro entre pessoas. Com a inserção das respectivas obras de intervenção, se convertem em espaços heterotópicos e heterocrônicos, uma vez que de maneira transitória promovem outras relações entre espaço urbano e o cruzamento de tempos.

Isso porque estas intervenções são vistas como “acontecimentos”, na perspectiva deleuzeana. Nesta, percebe-se o “acontecimento” como “algo que surge de novo” (Deleuze, 2009: 154). O autor expõe

como sendo uma irrupção singular, uma vez que existe o momento da “efetuação”, o que designa a chegada do momento, mas também é o seu desdobramento em “passado-futuro”, o que o autor chama de “contra-efetuação”. Logo, a intervenção vista como “acontecimento” é instaurada como diferença na repetição do cotidiano das cidades.

Com isso, o acontecimento tem a mesma natureza do “devir” (*Idem*: 3), indo sempre nos dois sentidos (passado-futuro), furtando-se ao presente, tornando-se, ao mesmo tempo, um e outro. Logo, não se separa o antes e o depois, o passado, do futuro, se constituindo em um modo de pensar paradoxal, uma vez que afirma dois sentidos ao mesmo tempo.

O acontecimento nas intervenções se dá com a colocação das obras na rua, instaurando a diferença, gerando o cruzamento temporal. Mas, isso ocorre de modo fugaz, pois uma das características destas intervenções é a efemeridade, que ganha uma outra duração ao irem para o espaço virtual, por um processo de nomadismo (Deleuze-Guattari: 1997). As três obras, de algum modo, continuam operando pelos endereços virtuais dos artistas ou das obras²⁶.

No link da obra *Imagens Posteriores* no site de Gouvêa é possível ver o vídeo e ir à página do *facebook* para ver imagens que mostram as obras intervindo nas cidades. Brust cria um site específico para o Projeto Giganto e uma página no *facebook*, em que se têm acesso às fotografias e aos vídeos dos agigantados nas ruas das diversas edições do projeto. Da mesma forma, no site de Tom Lisboa, no link das *Polaroides (in)visíveis* pode-se ver as polaroides feitas para cada cidade, com a possibilidade de serem impressas e recolocadas nos espaços urbanos, através dos guias de visitação on-line²⁷.

O tempo se liga a um “espaço liso” das intervenções urbanas. Essa nomenclatura é proposta por Deleuze-Guattari (1997) para pensar espaços sem centro em que não há um ponto de chegada e de partida, mas são abertos a um modo nômade de acessá-los. Percebo que as obras, tanto no espaço das ruas quanto no ambiente virtual, propiciam esse ir e vir sem a existência de um caminho pré-determinado.

Ao pensar essa espacialidade desdobrada em urbana e virtual a intervenção urbana como “acontecimento” ganha contornos apontados por François Dosse (2013), ao trazer a ideia de novo a partir do (re)aparecimento nas mídias. Passo a perceber esse outro modo do “acontecimento” nas três intervenções urbanas, ao ver o “tempo andante” pelo espaço virtual. Penso o “tempo andante” nas obras de intervenção urbana através da articulação do conceito de “acontecimento” de Deleuze e Dosse às heterotopias / heterocronias de Foucault, ligando-se à discussão sobre a efemeridade e ao “espaço liso” da arte pública ou arte urbana ou intervenção urbana.

A percepção desse “tempo andante” e também dos tempos propostos por Deleuze (1987) acontece em um processo de me colocar diante para olhar as imagens das três obras de intervenção urbana. Desse olhar relacional ao tempo e ao espaço, com o “tempo andante” surge um pensamento em duas direções. O primeiro, que leva a perceber os cruzamentos temporais na relação com outras imagens e o segundo, ao estabelecer os cruzamentos temporais na relação das obras com as ruas da cidade.

Metodologia “estar diante das imagens”

Esse método de me colocar diante das imagens, por meio dos documentos-signo, se constitui na metodologia utilizada. Ela é baseada na proposta de Didi-Huberman (1998: 11), ligada à crítica da pretensão da historiografia tradicional de dar conta da totalidade do sentido das imagens. Para ele, “olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro” (1998: 243), ou seja, está imbuído de uma inacessibilidade que impõe uma distância, por menor que seja a aproximação, tornando a imagem uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Por isso, segundo Didi-Huberman, olhar uma imagem passa a ser a experiência de uma “rasgadura”²⁸ (2013: 10), lançando-se ao não-saber, o que possibilita reconsiderar o estatuto de saber da história da arte de modo menos assertivo e mais questionador. Desse modo, ele propõe interrogar o tom de certeza dos livros de história da arte ligados a um “saber tudo o que se vê no visível”.

Essa perspectiva de Didi-Huberman se alinha à de Deleuze no sentido que ao olhar uma obra de arte, como as três intervenções urbanas em questão, abre-se a um aprendizado que, para este é sempre involuntário, atingindo o sujeito pensador independente da sua vontade. Embora, o pensador parta de uma “decisão premeditada” (1987: 88) não se atinge a verdade²⁹ de modo voluntário pela reconhecimento. O aprendizado é a interpretação dos signos que se encontram no caminho que se dá de modo parcial e criativo, uma vez que o ato de pensar está implicado em um mundo ou mundos específicos dos quais o sujeito faz parte no momento do encontro e se está imbuído no modo que aprende.

Poderia dizer que o aprendizado dos signos para Deleuze é o da imagem para Didi-Huberman e dos documentos-signo das referidas obras. A deflagração do ato de pensar se dá pelo contato com elas para a busca do “sentido”³⁰ por meio do aprendizado. Passo a olhar cada documento-signo ligado às obras buscando o seu “sentido”. À medida que vou adentrando os documentos-signo, descrevendo-os e buscando a relação com os tempos, as obras se põem a falar, me coloco a escutá-las e pensar³¹ sobre as mesmas, culminando na minha interpretação dos documentos-signo das obras ou o “sentido” atribuído a eles, por uma “rasgadura”, como Didi-Huberman (2013) propõe.

Para compreender essa maneira de “rasgar” a imagem é preciso perceber os modos que a história da arte foi e de algum modo ainda é compreendida. Didi-Huberman (2013: 52) coloca que essa compreensão se dá em duas dimensões: genitiva objetiva, a arte compreendida como objeto de uma disciplina histórica, e genitiva subjetiva, o sentido de que a arte tem sua história. O autor alicerça o modo genitivo objetivo ao homem da tautologia (1998: 49), àquele que permanece na experiência presente no visível, em que há uma ausência de sentido e uma perfeição da obra. O modo genitivo subjetivo se alinha ao homem da crença (*Idem*: 42), àquele que verá sempre além do que vê, existe um excesso de sentido e uma perfeição do ver. O homem da tautologia acha que já conhece só por estar diante da imagem e o homem da crença só vê além (*Ibid.*: 243).

Esses dois modos de conceber a história da arte são cindidos com Giorgio Vasari³² (*Idem*, 2013: 71). Alicerçado ao modo genitivo objetivo ele cria a História da Arte como disciplina que nasceu com a ideia de progresso, matando a Idade Média para imortalizar o Renascimento, (re)inventou a distinção entre arte e artesanato, a ideia de desenho como imitação da natureza, legou o fascínio pela biografia, história dos artistas, obras como ilustração ao invés de interrogação e a tirania da semelhança e do visível.

Erwin Panofsky³³, por meio de um sentido genitivo subjetivo, critica Vasari. Ele quer ver além do visível, buscando o significado da representação através de um quadro interpretativo. A sua metodologia baseava-se na descrição pré-iconográfica (análise formal), análise iconográfica (localização histórica convencional) e interpretação iconológica (análise simbólica e cultural).

Para Didi-Huberman (2013: 162-163) Panofsky ampliou um saber, indo além da biografia, mas impôs um método que só buscava a significação, entregando-se à tirania do conceito, do nominável, do legível, se constituindo em uma camisa de força cognitiva (*Idem*, 1998: 11). Nesse sentido, retirando a possibilidade de atravessamento das imagens, uma vez que o ver era baseado no saber. Já a proposta de Didi-Huberman lança-se ao “não-saber”, interrogando o tom de certeza dos livros de história da arte. Por isso, ele não se situa como homem da tautologia ou da crença, nem na busca de um sentido genitivo objetivo ou subjetivo, mas, no “entre” (*Ibid.*: 77), ao proceder uma rasgadura, partindo de uma perspectiva dialética, uma vez que “ver é perder” (*Ibid.*: 141).

Esta perspectiva liga-se a um modo de abrir (ou rasgar) a imagem e a sua lógica, àquele que deseja olhar correndo o risco de perder “a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável (da caixa da representação) de um universo agora flutuante, entre todos os ventos do sentido” (Didi-Huberman, 2013: 186). Para o autor, significa abrir uma dimensão expectante, ou seja, esperar que o visível “pegue” e, na espera, abrir-se a um valor virtual³⁴ daquilo que se apreende no visual.

Essa virtualidade, para Didi-Huberman, se dá de modo a questionar o que se vê, deixando que essa também questione o sujeito. Penso, portanto, que há uma contraposição ao pensamento representacional, conforme exposto por Deleuze, fazendo surgir um pensamento imanente. Tanto Didi-Huberman quanto Deleuze caminham na direção de olhar a imagem (ou o signo) de modo que ela(e) também nos olhe, gerando essa “rasgadura”, o “entre” objetividade e subjetividade.

Enquanto o primeiro percebe isso pela etapa dialética (Didi-Huberman, 2013: 24), que significa não apreender a imagem mas ser apreendido por ela, desprendendo-se do saber sobre ela, o segundo percebe que o signo tem duas metades, o objetivo e o subjetivo. Além delas, porém, há as “essências” (Deleuze, 1987: 38). Elas são alógicas ou supralógicas, ultrapassam a subjetividade e as propriedades do objeto.

A essência, que só é revelada na arte, é a unidade do signo e do sentido, constitui o signo além do objeto que o emite e o sentido além do sujeito que o apreende, “é a última palavra do aprendizado ou a revelação final” (*Idem*: 41). É uma espécie de ponto de vista superior que aparece como diferença dentro da repetição. O sujeito não explica a essência, mas esta “se implica, se envolve, se enrola no sujeito” (*Ibid.*: 43).

A essência é acessada, segundo Deleuze, pelo que chama de “estilo” (1987: 47). Ele afirma que o estilo é a própria essência, pois para que esta emerga é preciso colocar outras obras, seja do artista ou de outros para verificar o estilo, ou seja, ver as relações entre eles, o que se assemelha ao método associativo proposto por Didi-Huberman. No entendimento desta associação emergem os cruzamentos

temporais na relação com outras imagens. Na busca do sentido das três obras, me coloco a associá-las a outras imagens, sejam de arte, da fotografia ou da urbanidade, de modo anacrônico, culminando nas anacronias-processo, anacronias-plasticidade e anacronias-forma.

Cruzamentos com outras imagens

As anacronias-processo se associam ao processo de criação das três obras pelo andar/percorrer as paisagens urbanas e naturais no “tempo que se perde”, uma vez que se ligam aos signos mundanos e o sentido da percepção. Esse procedimento se associa, de forma anacrônica, ao andar dos dadaístas, surrealistas, situacionistas e fotógrafos de rua, na percepção das sobrevivências, que se constituem em repetições que se diferenciam. A sobrevivência do modo de andar dos dadaístas ocorre no valor estético atribuído aos espaços urbanos e o ato de andar atento como o do *flâneur*, em que há a proposta de um outro modo de habitar a cidade, trazendo a sua subjetividade à tona.

O andar dos surrealistas sobrevive pela proposição de percursos erráticos de maneiras diferentes em cada uma das obras. A sobrevivência ocorre, nas *Imagens Posteriores* pelos trajetos longos e fora da cidade; no *Giganto*, pela busca de pessoas, associando-se à obra *Nadja*, de Breton, que anda atrás de uma pessoa em específico, e nas *Polaroides (in)visíveis* se manifesta pela procura de lugares banais da cidade.

Os situacionistas trazem o andar pelo procedimento da “deriva”, propondo se perder na cidade e perder o tempo útil, ampliando a perda dos surrealistas e se distinguindo do *flâneur*, propondo-se à apropriação e não só a contemplação dos espaços urbanos. Além desse retorno à história da arte, associa-se à história da fotografia pela sobrevivência da fotografia de rua, pela ideia de se perder ao acaso com a câmera fotográfica nas mãos, mas olhando ao redor de forma atenta, misturando o *flâneur* trapeiro e detetive.

Percebem-se não só os anacronismos, mas um processo eucrônico, ou seja, a reverberação do tempo presente das “novas derivas” (Visconti, 2014), como o projeto *Stalker* (1995), em consonância temporal com o andar das três obras, também errante e aberto aos signos mundanos acessados no “tempo que se perde”.

O processo culmina no resultado visual das obras, que abre às anacronias-plasticidade. Cada uma das três obras traz suas próprias sobrevivências temporais a partir do “tempo perdido”, a memória voluntária acessada pelos textos da imprensa e da crítica de arte, e do “tempo redescoberto”, a memória involuntária a partir das reminiscências que me atravessam ao olhar as obras.

A plasticidade da obra *Imagens Posteriores* é associada às sensações e pinceladas das obras do romantismo de W. Turner e J. Constable, às paisagens borradas impressionistas de P. Cézanne e C. Monet (séc. XIX) e às fotografias de movimento de Lartigue. Já os retratos do *Giganto* se ligam aos procedimentos de pose e pausa da pintura de retrato de Giorgione (séc. XVI), dos retratos feitos por Nadar e Disdéri (séc. XIX), da fotografia de rua de Diane Arbus na busca da individualidade de cada retratado e na despersonalização das celebridades, de Andy Warhol (séc. XX).

As *Polaroides (in)visíveis*, devido ao uso do texto, remontam à relação texto e imagem das obras surrealistas e conceituais, respectivamente, *La trahison des images*, de René Magritte, e *Pintura Secreta*, de Mel Ramsden. Pelo fato de não usar uma câmera fotográfica, na criação de uma polaroide percebe-se uma conexão com os fotogramas de Mohóly-Nagy, produzidos sem o uso de uma câmera.

Além das anacraconias-processo e as anacronias-plasticidade, percebem-se as anacronias-forma, uma vez que as obras se constituem não só como signos artísticos, mas signos interventores. Logo, ao serem colocadas nas ruas das cidades abrem-se a um tempo andante, adensando a mistura temporal e transformando os seus espaços “estriados” em “lisos”. Isso traz, anacronicamente, a forma dos cartazes publicitários, como de Toulouse-Lautrec (séc. XIX), ou o suporte próprio da urbanidade do lambe-lambe e as obras de arte expostas em espaços urbanos, como a arte contextual dos anos 1960-70, a exemplo da *Affichage sauvage* (1968), de Daniel Buren, e as obras em outdoor de Félix Gonzáles-Torres (1991) e Barbara Kruger (1992).

Tento, com isso, ao estar diante das imagens (ou dos documentos-signos) olhar o “entre”, abrir a imagem dialeticamente, deixar ver a essência das obras, ao fazer associações de imagens, montando-as com as das três obras. Alinho-me ao modo de Didi-Huberman pensar (2013: 281) a História da arte, como um entrelaçamento de anacronismos e conflitos abertos, dialética sem síntese daquilo que se inventa ou “avança” ou do que perdura ou “regride”.

Esse olhar dialético abre aos diversos tempos existentes na imagem que não se colocam em sucessão, mas em simultaneidade. O olhar, assim, permite uma escrita da história da arte como montagem, ou seja, feita em um tempo diferencial, de “momentos de proximidades enfáticas, intempestivas e inverificáveis” (Didi-Huberman, 2015: 21), que parte da experiência do sujeito diante da imagem. Essa metodologia anacrônica, proposta por Didi-Huberman (2013; 2015), do conceito de história da arte como montagem de tempos anacrônicos, se dá através da recuperação dos projetos de Abby Warburg³⁵ e Walter Benjamin (1927-1929 e 1934-1940)³⁶.

Assim como Benjamin, Didi-Huberman não vê a imagem como atemporal e absoluta, mas que sua temporalidade é um fator histórico e deve ser dialetizada pelo anacronismo. É pela montagem que revela os seus “desencaixes” temporais. O autor (2015: 42-43) não vê o anacronismo como um ritmo no tempo, mas como a condensação de uma plasticidade, a sobredeterminação dos objetos plásticos. Esta sobredeterminação vincula-se ao conceito de sobredeterminação de Freud, no qual o olhar do sujeito-historiador é sobredeterminado por imagens de diferentes temporalidades que residem, simultaneamente, em sua memória, não como passados, mas presentes reminiscentes (*Idem*: 50). Com isso, o anacronismo não é um regresso, apenas reminiscência, que é a arte da memória que toda obra requer para transformar o passado em futuro (Didi-Huberman, 1998: 146).

Para Didi-Huberman (2015: 26) o artista anacrônico não denota um rompimento com o artista eucrônico. Mas, se busca um olhar ao inverso, ou seja, um artista do seu tempo e também do “mais-que-passado rememorativo”, aquele que manipula tempos que não o seu. Este é acionado pela memória involuntária proustiana. Portanto, o método do anacronismo pelo autor não é axiomático (*Idem*: 29), não se propõe

a fundar ações de uma prática, como fez Panofsky, mas tem como objetivo colocar em dúvida as “evidências do método”.

Como a prática anacrônica não apresenta amarras metodológicas, além das imagens da história da arte, relaciono de modo anacrônico às *Imagens Posteriores, Giganto e Polaroides (in)visíveis* também as imagens da fotografia e da urbanidade, que perpassam as anacronias-processo, as anacronias-plasticidade e as anacronias-forma. Dessa relação com outras imagens surge um fazer fotográfico que aponta à hibridização de imagens e linguagens, culminando em uma não-especificidade da fotografia, o esfacelamento da representação e o paradigma do contemporâneo ligado ao cruzamento temporal.

Cruzamentos com outros olhares

Do interior das obras, esse cruzamento temporal se expande aos olhares daqueles que têm contato com as obras, tanto no espaço urbano quanto no espaço virtual, possibilitando perceber os cruzamentos temporais na relação dos olhares na cidade. As três obras, de Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa, além de comunicarem com outras imagens se comunicam com o público em uma dimensão de transversalidade.

De acordo com Deleuze, nessa dimensão “a unidade e a totalidade se organizam por si mesmas sem unificar nem totalizar objetos ou sujeitos” (1987: 168). Isso significa que a obra não é uma unidade total, mas uma unidade da multiplicidade, pensada a partir do conceito de “partilha do sensível” de Rancière (2009), que pressupõe que o artístico é um comum partilhado, mas também a divisão de partes exclusivas. Essa partilha gera a possibilidade de se relacionar com a obra e com a cidade.

Como as obras de intervenção urbana se mesclam aos elementos da cidade, são percebidas não como signos artísticos, mas como signos mundanos. Estes podem “atravessar” quem passa pelas ruas e gerar “experiências estéticas nos mundos cotidianos”, conforme Gumbrecht (2006), podendo interromper o fluxo do dia-a-dia ou mudanças de situações do mesmo, “despertando” no outro os signos amorosos (memória voluntária) e sensíveis (memória involuntária) presentes nos signos artísticos e acessados pelos signos interventores.

Desse modo, ocorre o cruzamento temporal do “tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre”, “tempo redescoberto” e “tempo andante” nos olhares dos outros pela colocação das obras nas ruas, de modo efêmero no tempo do acontecimento, sem que se saiba quando ocorrerá. Com isso, o “espaço estriado” das ruas se transforma em “espaço liso”. Quando ocorre esse “despertar”, as obras são abertas aos “olhares-emancipação” e “olhares-circulação”, que se constituem em formas de contato com elas, nos espaços urbano e virtual. Em contrapartida, a permanência do fluxo cotidiano se alinha aos “olhares-invisibilidade” reveladores da perda da experiência do indivíduo com a arte e com a cidade, mas uma potencialidade das intervenções urbanas.

Essas são as três modalidades de olhar que denotam que essas obras são da ordem do inacabado, ou seja, elas não se encerram em si mesmas, mas abrem-se ao olhar lançado pelos outros, gerando outros

caminhos às obras. Esse não acabamento da obra ligado à sua não totalidade diz respeito também ao tempo que não é um todo, pelo contrário, é uma instância que impede o todo.

Essa não totalidade do tempo, estabelecida pela relação entre tempo curto da intervenção e tempo longo do olhar ou da circulação, indica, para Deleuze, que “o mundo não tem conteúdos significantes, pelos quais se poderia sistematizá-lo, nem significações ideais, pelas quais se poderia ordená-lo, hierarquizá-lo” (1987: 161). Além do sujeito também não ser algo fechado que possua uma cadeia associativa que dê unidade ao mundo.

Vejo essa falta de unidade pela percepção, em um primeiro momento, das linhas de tempo expostas por Deleuze e a deflagração do tempo andante nas três intervenções urbanas em questão. Depois percebo a falta de unidade pela pulverização desses tempos na relação com diferentes imagens e, posteriormente com os olhares dos outros, gerando uma multiplicidade temporal, marcada pelo ir-e-vir de passado, presente e futuro.

Considerações Finais

Essa pesquisa histórica se alinha à perspectiva de uma crítica visual, conforme Didi-Huberman (2012), uma vez que trabalha, “fechando um ponto de vista”, que se dá no ato de olhar e colocar em questão o que se vê e não se vê na imagem e, ao mesmo tempo, “abrindo um ponto de vista”, restituindo às imagens “o elemento antropológico que as põe em jogo” (*Idem*: 61). Desse modo, se institui um movimento constante de fechar e abrir um ponto de vista, vendo o visto, imaginando o não visto e percorrendo a arqueologia destas imagens, que se dá tanto no passado, quanto no futuro,³⁷ ou no cruzamento das temporalidades.

Enquanto para Didi-Huberman esse modo de olhar em que se cruzam os tempos é arqueológico, Deleuze (1987: 91) propõe que nos convertamos em “egiptólogos”. Para ele, “tudo existe nessas zonas obscuras em que penetramos como em criptas, para aí decifrar hieróglifos e linguagens secretas”. Isso só se faz como o egiptólogo, pelo aprendizado e não pela obediência de leis mecânicas ou, no meu caso, daquilo que já fora escrito na história da arte.

Tomo como base nessa pesquisa, o pensamento de Deleuze sobre o tempo, em especial a leitura dada à obra *Proust e os signos* em relação com o modo de pensar a história da arte por Didi-Huberman e a identificação de um regime estético fundado na “partilha do sensível” de Rancière, que culmina na emancipação do espectador que olha, imagina e faz circular a obra, ampliando o seu contato a outros olhares. Do primeiro, me acerco das suas quatro estruturas temporais surgidas na deflagração do tempo nas obras, acrescido do tempo andante, uma vez que é estabelecida uma relação entre tempo do acontecimento e espaço liso das intervenções urbanas.

De Didi-Huberman, parto da metodologia anacrônica à constituição de uma história da arte não-linear e em diálogo com outros tempos distintos da contemporaneidade. Ressalve-se, entretanto, que Didi-Huberman faz o enfoque na visualidade das obras e eu acrescento o processo de produção e a forma das obras. Rancière contribui para o pensar a continuidade da obra pelo olhar do outro, por uma relação

de partilha estabelecida de forma comum, mas também individual, gerando um olhar múltiplo e plural, adensando o cruzamento temporal.

Ao trazer o conceito da “partilha do sensível”, amplio a proposição de Didi-Huberman, diante das obras que me coloco a olhar. Proponho-me, portanto, a expandi-la, passando a perceber o cruzamento de temporalidades, não só no interior das obras, mas no contato com os olhos dos outros, o que me leva a pensar essa mistura temporal na relação das obras com as ruas da cidade, além da relação com outras imagens.

Ao proceder por olhar àquilo que me atravessa, deixando que as obras e os documentos-signo pelos quais tive acesso também me olhassem e falassem, escrevo sobre eles, deixando manifestar minhas impressões (suas invisibilidades), sem saber direito onde iria chegar. Confesso que a angústia em muitos momentos tomou conta, mas continuei a caminhada. Para mim, por vezes, ficava nítida a perda do controle, como se aquilo que eu olhava estivesse, de fato, me olhando de volta.

Referências

- CHIODETTO, Eder (org.). *Geração 00: A nova fotografia brasileira*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. Platão e o Simulacro. In: *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 5). Trad. Peter Pélbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito; João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- _____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- _____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DOSSE, François. *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix*. Trad. Constância Morel. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços (Conferência 1984). In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. Trad. George Otte. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- MONTEIRO, Charles. História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. In: *Revista Métis – História & Cultura*, vol. 5, nº 9, p. 11-23, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto.

São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1971.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

Notas

¹ Este artigo é decorrente da tese de doutorado de mesmo título, orientada pela Prof^a. Dr^a. Maria Elizia Borges e defendida em 16 de março de 2017, no Programa de Pós-graduação em História da UFG.

² Doutora em História pela Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (FH/UFG), docente da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC/UFG) e coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Teoria da Imagem (Cnpq/UFG). Fonte de financiamento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). E-mail: anavidica@gmail.com.

³ “Intervenções”, do singular “intervenção”, cujo significado genérico é “ato ou efeito de intervir” (Houaiss: 2001), traz uma dimensão ampla que tem aplicabilidade em várias áreas (médica, financeira, política, artística); Pode-se pensar em uma intervenção cirúrgica, uma intervenção na fala de alguém, uma intervenção governamental, dentre outras. A pesquisa trata, especificamente, de intervenção de uma obra artística com o uso da fotografia e que se dá na rua. Ressalto que, embora existam intervenções artísticas diversas (grafite, *performances*, etc), trato de obras que se utilizam da fotografia, uma vez que me proponho a discutir o tempo em obras que se utilizam da fotografia, mesmo que essa especificidade se associe a outras linguagens artísticas.

⁴ Patricia Gouvêa é mestre em Comunicação e Cultura na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Imagem (ECO/UFRJ) – 2008, especialista em Fotografia e Ciências Sociais (UCAM/RJ) – 2002, Curso Abril de Jornalismo em Revistas – 1997, graduada em Comunicação Social (ECO/UFRJ).

⁵ Raquel Brust, jornalista formada pela PUC-RS, especializou-se em fotografia pela UFRGS e Unisinos e, atualmente é pós-graduanda em fotografia pela FAAP.

⁶ Tom Lisboa é mestre em Comunicação e Linguagens (2003) pela Universidade Tuiuti do Paraná, especialista em Marketing (1999)/FAE/PR, Bacharel em Informática (1991) pela Universidade Federal do Paraná.

⁷ A obra *Imagens Posteriores*, nos espaços fechados, era constituída de dípticos e trípticos (50x75cm) e solos (100x150cm), impressos em papel algodão. A obra passou pelos seguintes locais/eventos: Encuentros Abiertos de Fotografia de Buenos Aires, 2002 (prêmio melhor portfólio); Galeria Lana Botelho Artes Visuais, RJ, curadoria João Wesley de Souza, 2003 (exposição individual); Fotofestival de Montecchio Emilia, Itália, curadoria Massimo Mussini, 2003 (exposição individual); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina, curadoria Juan Travnik, 2004 (exposição individual); Galeria do Ateliê da Imagem, curadoria Claudia Buzzetti, 2012 (exposição individual).

⁸ A série de imagens da obra foi publicada em 2012, no livro *Imagens Posteriores* da Ed. Réptil, Rio de Janeiro.

⁹ A ideia da intervenção nas três cidades no ato de lançamento do livro foi proposta pelo curador Marco Antônio Portela.

¹⁰ O termo “temporalidade” será tomado conforme Comte-Sponville como a “unidade – na consciência, por ela, para ela – do passado, do presente e do futuro (2000: 31). Segundo ele, a “temporalidade” dá sentido ao tempo pela percepção humana, não tendo uma relação com o tempo físico da natureza. O passado, presente e futuro são produtos da vivência e percepção humana. Logo, a pergunta feita nesta pesquisa utiliza o termo “temporalidade” para demarcar que a percepção do tempo será feita pelo olhar da pesquisadora e de documentos, reveladores de olhares de outras pessoas.

¹¹ Os autores citados por Monteiro (2006) são: Boris Kossov (1978, 1989, 2002), Ana Maria Maud (1990), Miriam Moreira Leite (1993), Annateresa Fabris (1997), Lima e Carvalho (1997), Nelson Schapochnik (1998), Maria Eliza Linhares Borges (2004), Antônio de Oliveira Júnior (2005), Zita Rosane Possamai (2005), Charles Monteiro e Rodrigo de Souza Massia (2005).

¹² Monteiro (2006) pensa isso a partir da proposta da História Visual de Ulpiano Bezerra de Menezes (2003, 2005) colocando que a imagem deve ser percebida a partir de três focos: o visual (relação com a iconosfera dada no presente); o visível (aquilo que é invisibilizado, relação com a questão do poder) e a visão (relação entre com o observador, as modalidades do olhar).

¹³ O platonismo está no domínio da representação, ligado às cópias e ícones, ou seja, uma relação intrínseca a um modelo. A dialética platônica é fundada na rivalidade, pela distinção entre o verdadeiro e o falso; essência e aparência; inteligível e sensível; original e cópia; modelo e simulacro (Deleuze: 2009: 260). Para Platão, as cópias ou ícones seriam as boas imagens por serem dotadas de semelhança enquanto os simulacros seriam más cópias, submersas na dessemelhança (*ibid.*: 262).

¹⁴ Proposta de denominação dos documentos pesquisados, a partir da junção das palavras documento e signo, a fim de caracterizar os documentos que se comportam como signos, por meio da acepção deleuzeana de “signo”, conforme percepção do comportamento dos documentos nesta pesquisa.

¹⁴ A Escola dos Annales foi inaugurada em 1929, no período entreguerras, propiciando uma revisão da teoria da história e da historiografia, contrapondo-se à Escola Positivista do fim do séc. XIX e início do séc. XX em que o documento é sinônimo de texto (Le Goff, 2003: 527). Além disso, combate uma história narrativa e do acontecimento e exalta uma “historiografia do problema”.

¹⁵ No texto “Documento/Monumento”, Le Goff, historiador francês da Escola dos Annales, analisa o processo de institucionalização dos monumentos e dos documentos, como fontes pela historiografia e discute a questão do próprio objeto da História. Inicialmente, ele recupera o conceito tradicional de monumento e documento. Monumento em *latim* significa “fazer”, “recordar”, “avisar”, “iluminar”, “instruir”, uma herança do passado. Enquanto a palavra “documento” tem um sentido de “prova”, de “ensino”. Para a história positivista, o documento, fundamentalmente escrito, é o fundamento para o fato histórico, mesmo que se associe à escolha do historiador. Com isso, o termo “monumento”, usado para grandes coleções de documentos. No século XX, ao que ele chamou de “Revolução documental”, com a História Nova há uma ampliação da concepção de documento que deixa de ser somente o oficial e escrito, possibilitando uma nova unidade de informação, cujo dado leva a uma série e a uma história descontínua.

¹⁶ Essa crítica se dá desde a primeira geração da Escola dos Annales com Lucien Febvre e Marc Bloch, alicerçada na ideia de que o historiador deve interrogar o documento. Nesse sentido, Bloch (2001: 67) expõe que os problemas devem ser formulados de modo correto para que haja um entendimento do passado, olhando-se no presente.

¹⁷ Recebi um e-mail de Janaína Miranda convidando para o lançamento do livro *Imagens Posteriores*, de Patrícia Gouvêa, no dia 10 de abril de 2013. Junto com o lançamento haveria a intervenção de 5 fotografias presentes na obra. Eu não fui a Brasília, mas tive o primeiro contato com a obra pelo site da artista (www.patriciagouvea.com)

¹⁸ No final do mês de outubro de 2013, uma amiga me perguntou se eu tinha visto o *Jornal Nacional*, pois se lembrou de mim, da minha pesquisa, ao ver uma matéria sobre a artista Raquel Brust em que se colocava retratos gigantes na rua. Eu não tinha visto o jornal mas ao pesquisar na *internet* encontrei a página do Projeto Giganto (www.projetoiganto.com.br).

¹⁹ Vi a obra *Polaroides (in)visíveis* pela primeira vez em 2006, no Salão Nacional de Artes de Goiás, em Goiânia. E, posteriormente, pelo site do artista (www.sintomnizado.com.br)

²⁰ A exposição *Geração 00: a nova fotografia brasileira* foi organizada pelo curador Eder Chiodetto, realizada de 16 de abril a 12 de junho de 2011, com o objetivo de mapear as linhas de força da fotografia brasileira contemporânea da primeira década do século XXI, a partir de obras realizadas de 2001 a 2010. A identificação dessas “linhas de força” culminou na divisão em dois blocos, “Limites, Metalinguagem” e “Documental Imaginário”, sinalizando as potencialidades da fotografia contemporânea, que aponta às misturas de linguagem e mídias e o esfocamento entre ficcional e documental (Chiodetto, 2013).

²¹ O meu objetivo é utilizar a análise proposta por Deleuze ao ler a obra de Proust. Não retomarei, portanto, aspectos ou elementos da obra literária *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust.

²² A obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust é composta de 7 volumes, são eles: *No caminho de Swann; À sombra das raparigas em flor; O caminho de Guermantes; Sodoma e Gomorra; A prisioneira; A fugitiva e O tempo redescoberto*.

²³ A memória será pensada a partir da perspectiva deleuzeana, pela associação entre tempo e memória, sendo a segunda subordinada à primeira. Essa subordinação parte da percepção da obra de Proust, por Deleuze, que vê também a deflagração de dois tipos de memória, a voluntária e a involuntária, que vão em direção, respectivamente, ao passado e ao futuro. Os historiadores, ao lidarem com a memória, associam-na ao tempo, porém não distinguem esses dois tipos de memória e poderia se dizer que fazem uso da memória voluntária. Mesmo que essa nomenclatura não seja utilizada, faz-se essa associação uma vez que a memória surge por solicitação do historiador, buscando os vestígios do passado. O estudo da memória, na história, ganha espaço nos anos 1970, com a Nova História, especialmente a História Oral. Para Le Goff (2003), a memória é a propriedade de conservar certas informações, e que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. Mesmo que outros historiadores tragam outras questões à discussão, como a percepção da memória individual e coletiva, de Maurice Halbwachs, não se vê esse caráter próprio do involuntário, como algo que surge sem premeditação, direcionando a memória ao futuro, que é o que salta das três obras analisadas.

²⁴ André Viana é um dos amigos de Patrícia Gouvêa que fez uma das viagens em que a artista registrou a obra *Imagens Posteriores* e escreveu o texto “Territórios de saudade”, um texto afetivo com relatos da experiência da viagem, publicado no livro “Imagens Posteriores” (2012).

²⁵ Assim como a memória, a imaginação será pensada a partir de Deleuze, como forma da memória involuntária. Na História, a atenção dada à imaginação se liga aos estudos do imaginário, realizados pela Nova História Cultural, a partir dos anos 1980, a fim de decifrar o significado de imagens visuais, verbais e mentais. Pesavento (1995: 24) postula que o imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos no qual o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição em que a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer. Embora se perceba a importância destes estudos para que outros caminhos da pesquisa histórica sejam dados, indo além da racionalidade documental, eles não se mostram adequados a esta pesquisa por estarem vinculados a uma perspectiva representacional, o que diverge do nosso objetivo.

²⁶ *Imagens Posteriores* pelo site www.patriciagouvea.com.br; *Giganto* pelo site www.projetoiganto.com.br e *Polaroides (in)visíveis* pelo site www.sintomnizado.com.br.

²⁷ Os guias de visita *online* fazem parte do projeto da obra. E, constituem em uma forma de continuidade da mesma no espaço urbano.

²⁸ Essa ideia de “rasgadura” tem relação com Freud, que reabriu a questão do sujeito, pensado como rasgadura, ou seja, um não fechamento.

²⁹ A verdade para Deleuze é diferente de Platão. Para o primeiro, a verdade está fundamentada na diferença e na parcialidade, ao segundo, vincula-se a uma identidade e universalidade. A verdade em Deleuze é extraída através de nossas impressões, percebidas nas nossas vidas e manifestadas em uma obra (1987: 146).

³⁰ Deleuze expõe que todo signo pressupõe um sentido, que precisa ser escavado, que se vincula a associações subjetivas desenvolvidas pelo olhar do sujeito. Esse olhar não parte de um pressuposto, mas é produzido no ato de pensar quando é atravessado pelos signos, no meu caso, pelos documentos-signo.

³¹ Na perspectiva de um “ato de pensar” conforme Deleuze (1987).

³² Giorgio Vasari, com o livro *Vidas*, glorifica os artistas, grupo de que fazia parte. Ele se constituiu em um sistema estratificado, complexo de procedimentos de legitimações, obedecendo ao príncipe Cosme de Médici, o duque de Florença. Para Didi-Huberman (2013: 91) se constituía em um relato legível pelo príncipe, eficaz e autoglorificador.

³³ Erwin Panofsky (2009: 42) assim concebe a iconografia: “É o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à forma”, se constituindo em um modo de descrever e classificar as imagens.

³⁴ O virtual consiste naquilo que não aparece de maneira clara e distinta. Seria um outro visível, ligado ao sintoma advindo do cruzamento de associações ou conflitos de sentidos (Didi-Huberman, 2013: 26). Por isso, ele propõe uma iconologia privada de códigos, entregue às associações.

³⁵ O projeto *Bilderatlas* ou *Atlas Mnemosyne* é constituído por pranchas de cartão preto que se funda no procedimento de associação de imagens. Warburg propôs a montagem de três séries de pranchas com 2000 reproduções de obras associadas por temas ligados à psicologia da criação e seus processos de produção.

³⁶ O projeto *Passagens* é fundamentado no conceito de montagem. Benjamin parte do conceito de colagem cubista da década de 1910, da montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein (1898-1948) da década seguinte e do conceito de fotomontagem de John Heartfield (1891-1968), dos anos 1930.

³⁷ Essa dimensão de olhar ao futuro gera uma espécie de arqueologia às avessas, segundo Didi-Huberman (2012).

Artigo recebido em setembro de 2017. Aprovado em dezembro de 2017.