

O Tempo do Mundo e a Arte como Contra-tempo
The Time of the World and Art as Countertime
El Tiempo del Mundo y el Arte como Contratiempo

Marcelo Coutinho¹

Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Este ensaio foi organizado como uma sequência numerada de notas. É uma evocação à maneira aforística de autores como Karl Kraus, Nietzsche, Emil Cioran. Mas, para além de método reflexivo da filosofia, minha intenção é que a escrita guarde em si qualquer coisa de partitura. Assim, penso haver nela uma evocação à música, quem sabe algo de sua cadência, ritmo e temporalidade. A palavra é antes de qualquer coisa, som. E aqui minhas notas querem recuperar algo dessa oralidade que funda a palavra. Oralidade emitida por um corpo afetado pelas tensões de sua leitura pública. Originalmente ela teve por título “Tempo e Presença”. Foi escrita e performada no evento financiado pela FUNARTE Residência Artística Fazenda Lomba Alta, em Vale Verde, Rio Grande do Sul, em 2007. Nesse ensaio-fala, procuro montar um primeiro esboço da minha ideia de *anachronos* como o tempo essencial da obra de arte. Esse contra-fluxo temporal, esse contra-tempo, esse anacronismo instaurado pela obra de arte abre-se para além do campo da arte e se estende na direção de um reencantamento da existência.

Palavras-chave: tempo; cinema; performance; arte contemporânea

Abstract: This essay is organized as a numbered sequence of notes. It is an aphoristic evocation of authors such as Karl Kraus, Nietzsche, and Emil Cioran. But, beyond the reflective method of philosophy, my intention is that the writing retains something of a musical score. Thus, I believe there is an evocation of music in it, perhaps something of its cadence, rhythm, and temporality. The word is, above all, sound. And here my notes seek to recover something of that orality that founds the word. Orality emitted by a body affected by the tensions of its public reading. Originally, it was titled “Time and Presence.” It was written and performed at the event funded by FUNARTE, the Fazenda Lomba Alta Artistic Residency, in Vale Verde, Rio Grande do Sul, in 2007. In this essay-speech, I seek to assemble a first sketch of my idea of *anachronos* as the essential time of the work of art. This counter-temporal flow, this counter-time, this anachronism established by the work of art opens up beyond the field of art and extends towards a re-enchantment of existence.

Keywords: time; cinema; performance; contemporary art

Resumen: Este ensayo fue organizado como una secuencia numerada de notas. Es una evocación al modo aforístico de autores como Karl Kraus, Nietzsche y Emil Cioran. Pero, más allá del método reflexivo de la filosofía, mi intención es que la escritura conserve en sí algo de partitura. Así, pienso que en ella hay una evocación a la música, quizá algo de su cadencia, ritmo y temporalidad. La palabra es, antes que nada, sonido. Y aquí mis notas buscan recuperar algo de esa oralidad que funda la palabra. Una oralidad emitida por un cuerpo afectado por las tensiones de su lectura pública. Originalmente llevaba por título “Tiempo y Presencia”. Fue escrita y performada en el evento financiado por la FUNARTE Residencia Artística Fazenda Lomba Alta, en Vale Verde, Rio Grande do Sul, en 2007. En este ensayo-habla, intento construir un primer esbozo de mi idea de *anachronos* como el tiempo esencial de la obra de arte. Ese contraflujo temporal, ese contratiempo, ese anacronismo instaurado por la obra de arte se

¹ Marcelo Coutinho é artista visual, doutor em poéticas visuais pela UFRGS, professor do Departamento de Artes Visuais da UFPB e do Programa Interinstitucional de Pós Graduação em Artes Visuais UFPB-UFPE. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6093-0491>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6084145430475487>. E-mail: poiesisautopoiesis@gmail.com.

abre más allá del campo del arte y se extiende hacia un reencantamiento de la existencia.

Palabras clave: tiempo; cine; performance; arte contemporáneo

1. *Saba*

1. Andrei Tarkovski dizia que a essência do trabalho de um diretor de cinema era “esculpir o tempo”.
2. Para ele a imagem cinematográfica levava ao extremo o significado da palavra japonesa *saba*.
3. *Saba* é o fascínio pela matéria corroída que exhibe em sua pele as marcas do tempo acumulado em cascas de árvores, é o desgaste em páginas manchadas pelos dedos que as percorreram, o desalinho em rostos envelhecidos ou cansados após um esforço: *Saba* é, portanto, o tempo.
3. Em seus filmes Tarkovski deixa clara sua íntima ligação com *saba*.
4. Em seus longos planos-sequência os corpos percorrem grandes espaços, o vento sopra, as mãos tentam segurar algo e titubeiam, os pés tropeçam.
5. Os vidros lentamente rolam e arrebentam-se no chão, o leite escorre e preenche as frestas do assoalho.
7. O tempo é, portanto, o protagonista da ação filmada em Tarkovski.
8. Este tempo que age em seus longos planos-sequência, despedaça, desconstrói e redefine a própria noção de “representação”.
9. Em uma cena inesquecível de “Nostalgia”, um personagem de sobretudo preto está dentro de uma antiga e arruinada piscina romana de banhos.
10. O homem tenta acender uma vela e com ela acesa atravessar esta piscina, com água nos tornozelos, sobre a qual sopra uma insistente brisa.
11. Ele quer levar a vela acesa, de um lado a outro daquela grande vala de pedras.
12. Mas a vela insistentemente apaga e ele é obrigado a retornar ao ponto de partida, reacender a vela e tentar novamente essa mesma caminhada.
13. Este plano sem cortes só acaba depois de cerca de 10 minutos de ação sem cortes.
14. Depois de experimentar sensorialmente a exaustão desse plano, vê-se que não houve ali nenhuma representação.
15. Aquele corpo tenso e exaurido não representou tensão ou exaustão.
16. Aquele corpo, antes, encarnou em si todo o devir degenerado de sua própria exaustão.
17. Com relação ao tempo como protagonista, o mesmo ocorre em “O Espelho”, quando o olho da câmara flutua através da porta da cozinha de uma choupana.

18. Este olho desvela a brisa que sopra pela janela, brisa que balança a relva e quase imperceptivelmente move uma toalha de pratos branca.

19. Sobre aquela mesa vazia, repousa a louça e os restos de um café da manhã já tomado.

20. A brisa torna-se vento bravio repentinamente, a garrafa se desequilibra com o seu sopro e rola devagar pela mesa, despencando intacta no chão, para a surpresa do fruidor que acompanha tenso todo esse drama contido na ação do vento sobre a matéria.

2. O Estado de Tempo

21. Jacques Aumont se espanta quando lê em Tarkovski que “o tempo é um estado”, que o tempo é “a chama onde vive a salamandra da alma humana”.²

22. Aumont se espanta por que para ele “o tempo em todas as suas definições é mudança e não um estado”.³

23. Porém, o que Tarkovski nos oferece é um outro ponto de vista.

24. E neste ponto de vista o tempo é, sim, um estado: um estado contingente do ser.

25. Quando pensamos o tempo como um “estado”, reparamos que as coisas não estão “dentro” do fluxo do tempo.

26. Quando pensamos o tempo como um “estado”, reparamos que a existência humana também não está “dentro” de um fluxo que seria o tempo.

27. O tempo como “estado” nos leva a pensar que tudo o que há é fenômeno “do tempo” e não “no tempo”.

28. As coisas são expressão do próprio tempo.

29. Tudo o que há é tempo.

30. A percepção é feita de tempo, assim como o mar é feito de tempo, assim como os lajedos são feitos de tempo.

31. O tempo é a substância que a tudo forja.

32. O tempo é, portanto, a essência de tudo.

33. Duração e irreversibilidade: esta é a qualidade do “estado de tempo” à qual parece referir-se Tarkovski.

² TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2023. P. 46.

³ AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Ed. Papyrus, 2004. P. 35.

34. Ele está certo ao dizer que o tempo “é um estado no qual tremula a chama da alma humana”, pois ele refere-se a um outro tipo de experiência da existência.⁴
35. Místico, cristão ortodoxo como declaradamente era, Tarkovski referia-se a algo fora do tempo: a eternidade.
36. Porém, Aumont adere e reproduz o senso comum sobre a noção de tempo quando mantém o binarismo clássico, a dualidade empregada sobre o devir temporal como um “fora-dentro” e diz: “o cinema é um problema de tempo porque vivemos no tempo”.⁵
37. Ou quando diz ser o cinema superior a todas as artes por ser “uma máquina de imprimir o tempo em forma de acontecimentos”.
38. Ora, não se trata de “vivermos no tempo”.
39. O que reforço, e que me parece ser o que subjaz na fala de Tarkovski é que nós “somos o tempo”.
40. Pois tudo o que houve, há e haverá é tempo.
41. Todo existente, inerte ou animado, é tempo.
42. O ser é tempo.
43. O cinema, é certo, propicia um vislumbre claro dessa dobra feita no tecido do tempo.
44. Eu, feito de tempo, me debruço sobre o tempo.
45. E assim, através de mim, o tempo debruça-se sobre si mesmo.
46. Através de mim, o tempo vê-se.
47. Diz Andre Bazin, sobre a captura da imagem em movimento que pela primeira vez, a imagem das coisas é igualmente aquela da sua duração.⁶
48. O que se deixa mostrar com o tempo é a vida em sua trágica irreversibilidade.
49. O cinema, sendo a dobra do tempo que nos constitui, nos permite uma suspensão da vida para que possamos vê-la.
50. E a integridade da vida surge num plano sequência.
51. Sobre o fascínio desta imagem do real, diz Edgar Morin:

⁴ TARKOVSKI, Andrei. *idem*. P. 46.

⁵ AUMONT, Jacques. *Idem*. P. 35.

⁶ BAZIN, Andre. *Apud* Jacques Aumont, **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Ed. Papyrus, 2004. P. 34.

“Lumiére percebera que a primeira curiosidade do público iria incidir sobre esse espelho da realidade. Que antes de mais nada, as pessoas iriam maravilhar-se ao voltarem a ver tudo aquilo que normalmente não as maravilha: as suas casas, as suas caras, o ambiente da sua vida familiar”.

7

52. E Robert Bresson descreverá exatamente este susto, esta rebentação que nos surge quando encontramos “um clarão de verdade no real”.⁸

53. Para Bresson o trabalho do cinema seria justamente este: ir a um encontro.

54. Ao encontro dessa fratura que aflora, intempestiva, nesse “inesperado” tão intimamente esperado: a vida sem mediações.

3. Contra-tempo e Performance.

55. Eu ainda era jovem quando, a partir das experiências de *performance* por mim produzidas para vídeo, a potência do tempo esculpido e da palavra japonesa *saba*, reveladas através de Tarkovski se tornaram para mim referenciais.

56. Porém, foi fundamental para mim ver, no século passado, durante uma residência artística na Alemanha, quando ainda não havia internet, na videoteca do Instituto de Arte e Tecnologia de Karlsruhe, uma imensa quantidade de performances filmadas que não eram acessíveis em 1998 no Brasil.

57. Passei ali pelo menos três dias vendo aquele acervo precioso.

58. Assisti inúmeras pequenas ações de Joseph Beuys registradas em super-8 e outras feitas para a televisão pública alemã.

59. Vi a clássica *I Like America and America likes-me*, até hoje de uma força incomum.

60. Assisti todas as performances ali disponíveis de Marina e Ulay Abramovic além de muitas de Herman Nitsche, Chris Burden, Vito Acconci entre outros.

61. Nestas obras é nítida a vontade de expor a vida sem mediações, através de ações corporais auto-inflingidas.

62. Nessas ações o corpo em devir, se depaupera, indo ao seu limite de resistência.

63. Assim, estas obras turvavam as fronteiras entre a arte e a vida, suspendiam os limites entre representação e apresentação, entre arte e vida.

64. Como em Tarkovski, para estes artistas o recurso do plano-sequência parece ter servido como a melhor estratégia construtiva.

65. É curioso reparar que a grande maioria destes artistas encarava o filme, o registro de suas

⁷ MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1997. P.32.

⁸ BRESSON, Robert. *apud*. Jacques Aumont. *A Teoria dos Cineastas*. Ed. Papirus. Campinas. p. 17.

ações corporais, como matéria neutra.

66. Quem sabe acreditasse que o filme era transparente, puro registro de uma ação que se desenrola, recurso, portanto, de captação estreme da realidade.

67. É certo que eles não tinham no horizonte de seus interesses ou preocupações que o filme é linguagem, linguagem codificada como todas as outras, como todos os suportes anteriores ao cinema.

68. Mesmo que o corte e a montagem surjam em várias destas obras como o encurtamento inevitável de uma ação que durou horas ou dias.

69. Propositadamente distantes da reflexão acerca da impossibilidade da transparência da linguagem áudio-visual, parte da obra de Ulay e Marina Abramovic, de Acconci, Burden, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman entre outros, buscava uma idealizada “neutralidade” do registro.

70. Sem perceber, ou sem querer se envolver, esta geração de artistas inevitavelmente encostava naquilo que os cineastas chamavam de maneira igualmente ingênua de “documentário”.

71. Mas, neste mesmo período histórico, dentro da curtíssima história do cinema e de sua teorização, a própria categoria de documentário já entrava em colapso.

72. “Crônicas de Verão”, documentário de Edgar Morin e Jean Rouch, expunha, já em 1960, que a câmara artificializava depoimentos apenas pelo fato de estar presente no ambiente, na frente de um entrevistado.

73. O entrevistado, já adestrado pela linguagem recém-nascida do cinema compunha um personagem de si mesmo sem se dar conta.

74. A voz *off* sobre a imagem dos passos cansados de uma mulher em uma rua parisiense dotava o depoimento, por mais real que fosse, de uma dramaticidade que não parecia pertencer ao ato anônimo e mundano da vida.

75. Mesmo que o discurso do *performer* fosse o de anular estes anteparos de linguagem, mesmo que tantas vezes tenha ouvido artistas de minha geração acusarem estes procedimentos como “formalismo”, o que vi acontecer foi estes artistas delegarem à profissionais de cinema e vídeo as escolhas de luz, de movimento de câmara, de captação de som e, posteriormente, de edição das imagens.

76. Ou seja, os processos cinematográficos de manipulação de linguagem acabavam por entrar na obra, se não pelas mãos dos artistas visuais, pelas mãos de cineastas contratados ou convidados para dirigir as suas obras.

77. Num certo sentido, performances ou ações corporais pensadas para serem captadas em filme irão inevitavelmente cruzar processos, fundir técnicas, linguagens e formas de produção.

78. Há ali um corpo em ação e, no mínimo, uma câmara e essa câmara pode estar em movimento

ou fixa.

79. E optar pelo tipo de movimento ou pela fixação da imagem é, queira-se ou não, manipular linguagem e construir um discurso.

80. O espaço onde ocorre a ação filmada igualmente produz e destila sentido.

81. Mesmo que a opção seja anular o espaço, torná-lo um fundo branco e anódino como fez tantas vezes Ulay e Marina Abramovic em suas performances.

82. A intenção de não somar significado à ação, de reduzir a imagem a um corpo que se fere dentro de um cubo branco, acaba por trazer outros sentidos.

83. O sentido de asséptico, de hospitalar, de isolamento, invade aquele cubo branco que se quis apenas negação de tempo e espaço.

84. As artes plásticas no correr de sua história criaram para si um cubo branco para tentar exorcizar do espaço de fruição qualquer dado externo a ela.

85. Como diz Brian O’Doherty, neste cubo “o mundo exterior não deve entrar”.⁹

86. Curiosamente o cinema nasceu como sendo seu inverso: o cubo negro.

87. E este cubo negro foi montado para que o seu exterior, a saber, a imagem da existência, o *phántasma* da vida, em sua temporalidade irreversível, pudesse entrar e assim pudesse ser finalmente visto.¹⁰

4. O *anachronos*, o contra-tempo.

88. A obra de Tarkovski deixa exposta a essência da imagem filmada: ela é a inclusão de uma temporalidade dentro de outra temporalidade.

89. A integridade daqueles minutos passados é exibida dentro da temporalidade presente do fruidor.

90. E este vê-se obrigado a suportar o arrastar milenar destes minutos.

91. Eu não conhecia Tarkovski para além de sessões de arte que freqüentei aos 16 anos de idade, nos anos 80 do século XX.

92. E ninguém aos 16 anos já morreu o suficiente para entender algo sobre o tempo.

93. Tornou-se comum referir-se nos termos de Bazin e definir o cinema como sendo a arte do tempo.

94. E é comum repetir por extensão isso que se estabeleceu como senso comum e referir-se ao

⁹ O’DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹⁰ “*Phántasma*”, em sua origem grega indica “aparência” ou “imagem visível”. A palavra é derivada do verbo “*pháinein*”, que significa “mostrar” ou “aparecer”. A noção de luz, “*phos*”, e portanto de “iluminação”, está na base dessa deriva etimológica.

tempo como elemento que não comporia também outras artes.

96. Sendo por excelência matéria prima da linguagem do cinema, o tempo não se verificaria na pedra, no barro, no ferro ou no cobre, matérias fundadoras da linguagem da escultura.

97. O tempo também não habitaria tampouco a planura simultânea da pintura ou do desenho.

98. E, de alguma forma, estaria ausente dos empilhamentos, da montagem e da matemática que forjam a arquitetura. ¹¹

99. Diz Jean Louis Scheffer que o cinema é a “única experiência na qual o tempo me é dado como uma percepção”. ¹²

100. Muito próprio dos raciocínios disciplinares, esse senso comum não se dá conta que o tempo fundador da obra de arte, para além da materialidade de suas linguagens específicas é, na verdade, um contra-tempo, um “*anachronos*” desencadeado no fruidor ao sofrer as afecções da obra. ¹³

100. O *anachronos* é exatamente um contra fluxo temporal que se instaura no centro do tempo linear.

101. Esse *anachronos* nos faz vislumbrar o abismo.

102. Esse *anachronos* nos faz sentir a queda.

103. É um tipo qualquer de queda, queda adâmica, o que ele nos deixa entrever.

104. E é esse abismo o que funda a nossa existência.

105. A interrupção do tempo mundano, cronológico, e a irrupção intempestiva de um tempo subjetivo, kairológico é a janela aberta para a queda.

106. Dito de outra forma, esse contra-tempo, esse *anachronos*, é uma fratura na irreversibilidade natural do tempo.

107. É a força capaz de impor a co-insidência de tempos que mundanamente são incompatíveis.

108. Seja o “*phântasma*” sem espessura do cinema, seja a densidade impenetrável da pedra.

¹¹ André Bazin irá desenvolver esse raciocínio das exclusividades da linguagem cinematográfica, especificamente o tempo como sendo esse elemento identitário, que singularizaria o cinema com relação às demais artes. Na trilha do raciocínio das autonomias identitárias das linguagens artísticas, seguindo certo princípio modernista, Bazin não fará nada muito diferente de Mondrian na pintura, de Evaldo Coutinho também no cinema, Le Corbusier na arquitetura: manter-se longe dos fluxos e fusões entre linguagens, buscando estabelecer uma pureza qualquer idealizada.

¹² SCHEFFER, Jean-louis. **Images Mobiles**. Paris: POL. 1999. P. 56.

¹³ Alerto que ir na direção da palavra “*anachronos*” não é mero formalismo intelectual, retórica bacharelesca própria das estratégias de enobrecimento gratuito da fala. Trata-se, antes, de encontrar e acordar um sentido adormecido na origem ancestral de uma certa palavra que, no correr de sua história e de seus usos, acabou por apagar-se ou manter-se invisível, latente. Reabilitar a palavra “*anachronos*” é fazer acordar nela um sentido profundo. É, em meu caso, uma estratégia para fazer ressurgir um fértil paradoxo que, a meu ver, funda a obra de arte: a destilação de um contra-fluxo temporal que rompe a noção progressiva, acumulativa, produtiva, teleológica do tempo mundano. “*Anachronos*” me parece uma palavra bastante eficaz para nos referirmos a essa outra temporalidade que, insidiosa, arrebenta a linearidade do tempo mundano, cronológico.

104. Seja o mínimo do poema ou máximo da ópera, o que ali se desencadeia e se inocula através da obra de arte é um *anachronos*.

105. Essa anacronia, esse contra-tempo, será precisamente uma temporalidade intempestiva que independe de linguagens específicas.

106. No cinema, na literatura, na música e no teatro o *anachronos* da arte se deixa ver claramente como essência e personagem protagonista.

106. Cinema, literatura, música e teatro muito claramente instauram suas anacronias específicas, dentro da temporalidade irreversível de cada fruição.

106. Algum tempo será necessário para ler o “O Retrato do Artista quando Jovem”, de James Joyce.

106. Algum tempo será necessário para ouvir “Crônica da Casa Assassinada”, de Antonio Carlos Jobim.

106. Algum tempo se impõe sobre nós ao lermos “Em Busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust.

106. Será tão somente nesta porção de fissura, rachadura conclamada que estas obras se abrirão e farão valer o seu *anachronos*.

96. Porém, a extasia promovida por esse *anachronos* da obra de arte é uma pedagogia sensorial.

97. Breve, aquele que experimenta tal extasia poderá abrir mão da obra de arte como como veículo, meio, método de vislumbre desse contra-tempo.

98. Pois é provável que Schefer nunca tenha dedicado tempo suficiente olhando para uma montanha ou para uma floresta.

99. Afinal, as montanhas e os lajedos estão despencando nesse exato momento.

107. E mesmo os edifícios, logo após sua edificação, já se põem a cair.

108. Para além do cinema, da poesia, da ação performática, agora extático eu ouço o moer das rochas que, sob o vento e a chuva, tornam-se areia.

115. Para além das artes, a sequoia, árvore típica da América do Norte, cresce, amadurece e frutifica durante muitos séculos.

6. Há sequoias que possuem hoje 4.650 anos de existência.

7. Enquanto a história das Américas ocupadas por europeus possui pouco mais de 500 anos.

8. A média de vida de um homem contemporâneo é de 75 anos.

9. Os insetos do grupo dos lepidópteros, as borboletas, as mariposas, experimentam uma temporalidade diferente das sequoias e dos humanos.

12. Há borboletas cujo ciclo de vida, depois de sair do casulo, é de 4 semanas.

11. E há borboletas que vivem menos de 24 horas.
10. Elas saem do casulo, copulam, põe seus ovos e morrem em um dia.
13. São, portanto, vários os tempos que fundam os seres.
14. E cada um dos seres está enclausurado em sua temporalidade, dentro de seu devir existencial específico e singular.
15. É certo, portanto, que a arte se insurge e impõe um contra-tempo, um *anachronos* na cronologia mundana.
16. É certo que a arte ainda serve como esse escombros que restou de um mundo que perdeu o encantamento.
17. Mas também é certo que outros meios de encantamento, de produção de contra-tempo e *anachronos* lentamente se reestabelecem.
18. Por hora, enquanto nossa extasia ainda se restringe ao artístico, leio para vocês a poesia de Chico Buarque de Hollanda na música “Morro de Dois Irmãos”:

Morro Dois Irmãos

Dois Irmãos, quando vai alta a madrugada
E a teus pés vão-se encostar os instrumentos
Aprendi a respeitar tua prumada
E desconfiar do teu silêncio
Penso ouvir a pulsação atravessada
Do que foi e o que será noutra existência
É assim como se a rocha dilatada
Fosse uma concentração de tempos
É assim como se o ritmo do nada
Fosse, sim, todos os ritmos por dentro
Ou, então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento

Submissão: 24/06/2025

Aprovação: 15/10/2025