

O Infinito Agora

*“Agir contra o passado, e assim sobre o presente, em favor (eu espero) de um porvir – mas o porvir não é um futuro da história, mesmo utópico, é o infinito Agora, o Num que Platão já distinguia de todo presente, o intensivo e o intempestivo, não um instante, mas um devir.”*¹
GILLES DELEUZE, *O que é a filosofia?*

*“Agora mesmo (que palavra, agora, que mentira estúpida).”*²
JÚLIO CORTÁZAR, *As babas do diabo*

Eis que enfim diz a Pintura, após ter pintado o mundo criado por seu pai, o deus dos deuses:

“– As Divindades das águas, consideram minhas pinturas com prazer, e assim quiseram me copiar. [...]. Os grandes Rios e as Torrentes, mesmo velozes e impetuosos, tratam constantemente de imitá-las, mas eles não têm paciência suficiente para concluir o que começam. Apenas as Ninfas dos riachos, dos lagos e das fontes, cujo humor é mais doce e mais tranquilo, conseguem. Se aprazem tanto dessa ocupação, que não fazem outra coisa que representar continuamente tudo o que, a elas, se oferece. Mas são tão caprichosas, que não é possível ver direito os quadros, pois sempre os representam ao avesso... os Zéfiros se divertem com frequência a corromper os traços e a confundir as cores de seus quadros.”

O Amor, então, acrescenta:

“– Eu quis que fizessem meu retrato: várias Ninfas de fontes e lagos os mais tranquilos testemunharam-no com prazer. Mas quando elas finalizaram meu quadro, não pude tirá-lo de suas mãos; e, assim que eu me afastei, elas apagaram o que haviam feito, para colocar outra coisa no lugar.”

Foi esta pequena fábula da origem da pintura, narrada por Félibien,³ que me assaltou a lembrança quando assisti pela primeira vez, no vídeo de Bruno Vieira, à dança caprichosa das vagas aproximando e recuando corações de gelo, dissolvendo-os com sua tepidez, para serem tragados sem pressa pelo mar. Como escapar à implacável consumação?

Quantas vezes as águas e seus espelhos iriam alimentar as alegorias de origem da arte. Mas seria preciso, como diz Louis Marin, que o Amor finalmente congelasse Narciso para suprir a deficiência própria das águas, cuja superfície é perfeita, mas efêmera e fugaz. Uma deficiência que é da ordem do tempo. No mito de Narciso apaixonado pela própria imagem, Alberti viu o inventor da pintura. Com Narciso imobilizado à margem da fonte, a Pintura fixará, no redobramento mimético, o que a Natureza não foi capaz: “a presente presença de uma representação, a presente presença de um ausente ou de um morto, a coisa no instante de sua aparição”.⁴ Ainda que estejamos falando do universo clássico de uma dobra mimética, de uma representação, o que está ali desde as mais antigas especulações sobre a arte, senão a angústia do jamais idêntico que o devir do tempo arrasta? Como aceitar a incessante metamorfose que nos consome a cada instante? Como aceitar as diversas mortes neste esquecimento infinito?

O tempo, com sua fluidez e fugacidade, seria excluído do universo das artes visuais por uma tradição que defendia a especificidade de cada categoria artística, seu reconhecimento nos limites do que lhe era exclusivo. Consideradas artes do espaço, o tempo é comprimido no instante fecundo de Lessing (o momento da ação, representado na pintura, capaz de abarcar implicitamente o passado e o futuro), ou no imediato de

Greenberg ou Fried (a suspensão do tempo experimentada pelo espectador no instante do encontro extasiado com a obra de arte). É um tempo sem duração, um instante ou um imediato que viola o próprio tempo.

A dificuldade de se viver na eterna diferença obrigou a metafísica a recuar e reverter o caráter inelutável do que acontece *agora*,⁵ como dirá Clement Rosset, para um outro plano que lhe desse sentido: um outro que, fora do tempo, assimilasse todos os momentos e os relacionasse a um passado e a um futuro. Um outro que se chamaria origem, finalidade, eternidade... Do círculo do tempo arcaico ao fio que se desenrola no tempo da História, da reminiscência platônica aos *a-prioris* da sensibilidade de Kant, o tempo teria imagens, modelos do qual a experiência pudesse se derivar e se decodificar.

Mas os corações ali são de água, a suspensão de sua fluidez no congelamento é passageira, sua paralisia transitória. Uma mobilidade que a imagem do vídeo, sua virtualidade projetada e confrontada com a materialidade da areia, só faz ecoar. O tempo é o inimigo vigilante e funesto, “o obscuro inimigo que nos corrói o coração”, escrevia Baudelaire (*Spleen et Idéal*). Se Narciso transformou-se na flor que leva seu nome, o destino dos corações é participar do devir da matéria, entregar-se às suas mudanças, consumir-se na voracidade do tempo como tudo o que vive e ama. *Água-viva*, intitula-se a videoinstalação.

Bruno Vieira é um artista inventivo e curioso. Sua inquietação o vem conduzindo, nestes poucos anos de atuação artística, a explorar diversas mídias, a aventurar-se em muitas direções. Seus trabalhos, que incluem desenho, pintura, escultura, vídeo, fotografia, instalações, ações em rede e intervenções urbanas, quase sempre operam na interpenetração dos meios, por vezes explorando os sistemas e as redes, mas sempre estabelecendo um fecundo diálogo com a história da arte.

Esta exposição, em que predominam fotografias e vídeos, é atravessada por três inquietações de fundo: o colapso do tempo, a poética dos elementos, o sentido de verticalidade.

Como responder ao colapso na experiência do tempo que perde espessura, imagens e medidas? Como habitar esse tempo sem fundamentos e modelos? Ora, em muitas tradições antigas, como a grega, o círculo é simbolicamente o tempo. O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo ou fim: uma sucessão contínua e invariável de instantes idênticos. Não flui, não se altera nem se esgota, é um tempo ontológico por excelência. É o tempo em que retorna a origem do mundo, a memória do tempo prodigioso do princípio: um tempo cosmogônico, arquétipo exemplar de toda criação humana. E, se o tempo mítico é reversível e hierarquizado, o tempo histórico manifesta-se em uma única direção. Era necessário dar uma forma e sentido às seqüências dos momentos e dos acontecimentos, neutralizar o inusitado da ocorrência, relacioná-los na continuidade das causas e a uma destinação comum. Se o mito fundamenta sua verdade em uma origem, a História a legitima em um futuro.

Todavia não vivemos mais no tempo linear da História, que se desenrola em relações de causalidade e finalidade, impondo suas determinações e fundamento aos outros saberes e à vida em geral. A História não mais explica e justifica nossa existência. “O mundo não se experimenta mais como uma grande via se desenvolvendo através do tempo”, como disse Foucault, mas como uma “rede que religa pontos e entrecruza sua trama.” Estamos na época do “simultâneo, da justaposição, do disperso”.⁶ A esse tempo indomável, em intensa deriva, aberto a direções ilimitadas e imprevistas, a saltos e vertigens, Deleuze deu a imagem de um “rizoma”.

Eis o paradoxo em que vivemos: se esse tempo labiríntico e expansivo nos anuncia a convivência de temporalidades diversas, também coexiste com o tempo comprimido e esvaziado na circulação vertiginosa e instantânea das imagens e das

informações pelas redes eletrônicas. O agora deixa de ser o momento de transição entre um passado e um futuro que lhe dá sentido, para ser o intervalo dilatado e digressivo da experiência ou o instante sincrônico e eternamente presente das mídias.

De que modo esse tempo em colapso modifica nossa percepção da memória, nossa relação com o passado, nossa noção de futuro, nossa vivência do agora e do instante, nossa experiência estética? Como abrir mundos e tempos na cosmogonia incessante da arte senão lançando-se na coreografia poética dos elementos? Parece interrogar-se o artista. E quem sabe, aprender com eles, os segredos da gênese, do devir e da metamorfose, da alteridade e da desaparecimento.

A poética dos elementos

*“Vi, como o grego, as cidades dos homens, / Os trabalhos, os dias de vária luz, a fome;/
Não corrijo os fatos, não falseio os nomes, / Mas le voyage que narro, é... autour de ma chambre.”⁷*
JORGE LUIS BORGES, *O aleph*

Bruno Vieira constrói cidades insólitas e desabitadas, cidades erigidas com os elementos: torres ou colunas de água, fogo, terra e ar. Lugares que não chegam a ser lugares, mundos que anseiam por ser mundos e que parecem oscilar entre a promessa de vir-a-ser e sua inexorável ruína. Um aniquilamento que se pretende suspenso na fotografia, como nas *Cidades de areia e de gelo*, ou repetido *ad infinitum* nas imagens do vídeo, como na *Cidade em chamas*. Suspensão ou repetição do mesmo fazem parte da mesma fantasia: explicitam a vã tentativa de uma domesticação do tempo, de abrandar sua insaciável ferocidade.

Signo de evolução e transcendência, construção e progresso, a iconografia ascensional penetra o imaginário de várias culturas e religiões. Mais do que efetuar simbolicamente a passagem entre terra e céu, entre a densa matéria que nos aprisiona ao solo e a invisibilidade que a ultrapassa, as imagens da verticalidade aludem a um acontecimento: o homem. Este pretensioso animal bípede, que se põs na vertical para subjugar tempo, espaço e acontecimento à sua medida, razão e vontade, mas que vive entre suas quedas do paraíso. A vertical é a metáfora do Homem (ou da Humanidade construída em seus delírios metafísicos e históricos) que produz a si mesmo como obra, mas cuja enunciação segue problemática, impossível e derrisória.

Não por acaso, a figura humana está nesta mostra ausente ou, se existe, é indicial: exhibe-se como o vestígio de uma presença que só pode ser fantasmática. É o rastro que se faz superfície nas fotografias da série *Invasões*, em que os contornos da sombra de um homem, desenhados sobre a areia, se desencontram de sua projeção (afinal, sol e terra seguem distraídos os rumos de seu curso e rotação, indiferentes às nossas pequenas misérias). São as pegadas de fogo que descem a escada helicoidal do espaço expositivo no vídeo *Caminhando*. São as mãos que fazem retornar, página por página, no reverso do tempo linear, no ritmo entoado pelo volver das folhas, o livro que guarda as imagens da história da arte no vídeo *Vira*.

Gestos no lugar do corpo, espectros no lugar da figura. Horizontalidade, descensão, retorno: eis os movimentos que os três trabalhos insinuam, como se fosse necessário desfazer a Humanidade como obra. Como se fosse preciso abdicar da construção de sua abstrata unidade de semelhantes, renunciar ao homem como figura do Mesmo, para aí então encontrar sua humanidade. O homem é uma efígie arredia, imagem e dessemelhança no abandono dos reflexos. Talvez coincida com sua finitude e transitoriedade, com o pó ao qual voltará, com a areia que escapa da ampulheta,

circunscrita em vão pelas demarcações do animal bípede. Ou talvez apenas isso: sua passagem, em passos de fogo, na espiral descendente do tempo – o homem é sua história sempre atualizada, sua dessemelhança sem-fim no fluxo irrevogável dos momentos, investindo seu corpo no próprio corpo do devir.

Torres e colunas estão presentes em quase todos os trabalhos em exposição. Das colunas do edifício Gustavo Capanema, símbolo do modernismo arquitetônico brasileiro, nas fotografias da série *Invasões*, às colunas da cúpula do edifício do Instituto Cultural Banco Real, no vídeo *Ar*.

Em *Invasões*, o artista fotografa o deslocamento da sombra das colunas: vemos ali o desencontro do desenho humano com a projeção da luz do astro, a divergência entre a idealidade da concepção e a contingência da experiência. Escrita da luz, a fotografia é, segundo Charles Peirce, um signo indicial, como são as sombras e as pegadas. Índice sobre índice, escrita sobre escrita, luz sobre luz, limite sobre limite. Como observa Maria do Carmo Nino sobre a série do artista, “a sombra é um índice que funciona como o duplo agente do traçado fotográfico. Fotografias de sombras projetadas fazem eco ao tema do duplo. [...] Ou seja, a duplicação não é somente registrada, mas recriada.”⁸ Bruno dobra, nessa série, a fotografia sobre si mesma. Ao fazê-lo, interroga os limites da própria fotografia em um jogo de rebatimentos interiorizados, indaga seu poder de repetição. Movimento paradoxal e instigante que, ao interiorizar as ressonâncias, abre o tempo da imagem como repetição e diferença, como deslocamento e desvio.

Em *Ar*, por sua vez, a passagem é abordada por outro viés. Bolhas de ar flutuam em *slow motion* entre as colunas da cúpula, estabelecendo um contraste entre a imobilidade das colunas – e seu sentido de eternidade – e o movimento fugidio de bolhas e nuvens. Se na série *Invasões* o movimento é insinuado no cotejo de fotografias de instantes próximos, em *Ar*, o *retard* da imagem em movimento do vídeo o situa no limite da fotografia.

Ao explorar as passagens e interseções entre as artes e suas imagens, Bruno Vieira nos instala nessa zona ambígua e hesitante entre as imagens que Raymond Bellour chamou de “dupla hélice”. É “entre as imagens”, afirma, “que se efetuam, cada vez mais, as passagens, as contaminações de seres e de regimes”. Passagem cuja *tavolleta* de Brunelleschi nos fornece, segundo Bellour, uma curiosa prefiguração. A nuvem é um signo indicial que mostra mais do que demonstra, como disse Damisch. Por escapar pela fluidez de sua matéria da racionalização da perspectiva, a nuvem cumpriria um papel ambíguo no Renascimento: a um só tempo mascarava o infinito irrepresentável e o designava. A *tavolleta* de Brunelleschi nos demonstra: uma catedral em perspectiva está pintada sobre a tela, mas em seu céu, coberto com uma superfície de prata polida, refletem-se as nuvens naturais em seu movimento. Como dirá Bellour, a conclusão simples de que “se o céu permanece imóvel, é antes a pintura ou a fotografia que a situação exige; se as nuvens passam, é o cinema ou o vídeo”,⁹ nos força a refletir sobre a analogia do mundo suportada pela imagem, sua potência de semelhança e representação. Formada por planos heterogêneos, a *tavolleta* nos mostra “um entremeio bastante contemporâneo”.

Explorar a passagem entre imagens, como faz Bruno Vieira, é liberá-las da função representativa que apenas espelha o mundo, para pensá-las como alteridade. A passagem entre elas é o interstício em que afloram suas metamorfoses e reconfigurações, as falhas do tempo mítico, histórico ou antropológico, as temporalidades inusitadas. O paradoxo do vídeo, conclui Bellour, “tem sido apanhar a analogia numa tenaz: por um lado ela multiplica sua potência, por outro ela a arruína. O vídeo estende diretamente a analogia do movimento ao tempo: tempo real, instantâneo,

que duplica e ultrapassa o tempo do cinema e do qual as câmeras de vigilância oferecem a imagem atroz e pura”.¹⁰

O instante se des-loca

*“O vídeo não é uma forma de ser da realidade, é mil maneiras das imagens estarem em outro lugar.(...) No vídeo, a realidade nunca comparece ao encontro, porque não é por ela que esperamos.”*¹¹

JEAN-PAUL FARGIER, *Poeira nos olhos*

Um lampião em movimentos circulares sobre a superfície das águas. Não vemos quem o comanda, apenas ouvimos o som das marés na noite. O fogo faz desenhos na escuridão, reflete-se sobre o espelho líquido, realiza um estranho ritual de evocação. Quem responderá ao chamado? Quem comparecerá ao encontro? Os deuses, o tempo, a realidade? *Evocando deuses* é o nome do vídeo projetado sobre a parede. Defronte, na parede oposta, projeta-se *Cidade em chamas*. Se *Evocando deuses* parece anunciar começos, *Cidade em chamas* expõe consumações.

Não interessa ao artista o princípio do real, mas os deslocamentos das imagens, o seu outro lugar. Narciso se convertendo em flor, corações de gelo se metamorfoseando em arte. Afinal, nos labirintos do tempo, todo lugar é um outro lugar. O artista evoca o não-apresentável do tempo, não como uma nostalgia da eternidade ou do absoluto perdidos, mas como uma excentricidade da consciência humana. O tempo tem seu absurdo no indômito do agora, na impossibilidade de se apreender o instante, na contradição de um dêitico como o “agora”: esta “mentira estúpida” como falou Cortázar, que só é capaz de designar o tempo da própria frase, jamais o de uma ocorrência, jamais o de uma aparição.

Ora, é o mistério desse agora, sua captura e remissão que ecoam de diversos modos durante esses dois séculos nas artes. Até mesmo o instante, que pretende suspender o tempo, desloca seus sentidos e ocasiões: está no instante fecundo de Lessing, está no imediato da recepção do juízo estético do Belo em Kant ou Greenberg; no primeiro esboço da percepção empírica do pitoresco; no primeiro jato, aquele momento da inspiração artística dos românticos; na percepção instantânea dos impressionistas; na ficção da fotografia em congelar o instante, em sua captura por um olho mecânico e universal. É a ameaça e o júbilo de viver nesse agora – sem duplo mas infinito – que aí estão em latência.

Bruno Vieira nos aponta quão inúteis e arrogantes são as armadilhas para aprisionar o agora. Evoca-nos a devolver a espessura esvaziada na aceleração vertiginosa das mídias e do mercado, a abrir os horizontes às infinitas paisagens do agora. Um agora que se estende em pulsações e ritmos variados, no eterno retorno das imagens como a eterna diferença do tempo. Um agora que salta aqui e ali ao sabor das circunstâncias, o momento oportuno que os gregos chamaram *Cairós*. Um agora que, liberto das origens e finalidades, nos expande os vetores da história e as possibilidades do porvir.

*“Do lugar onde estou já fui embora.”*¹²
MANOEL DE BARROS, *Livro sobre nada*

-
- ¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, p.144.
- ² CORTÁZAR, Júlio. As babas do diabo. In: *As armas secretas*. Eric Nepomuceno (trad.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p.63.
- ³ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*. Apud MARIN, Louis. Mimésis et description. In: *De la représentation*. Paris: Gallimard/Le Seuil, 1994, p.251.
- ⁴ MARIN, Louis. Mimésis et description. In: *De la représentation*, op. cit., p.252.
- ⁵ ROSSET, Clement. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- ⁶ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.411.
- ⁷ BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: *Obras completas I*. Flávio José Cardozo (trad.). São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 688.
- ⁸ NINO, Maria do Carmo. De sombras e de limites / Invasões. In: *Catálogo do Prêmio Projéteis Funarte da Arte Contemporânea 2005/2006*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- ⁹ BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (org.) *Imagem máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p.215-216.
- ¹⁰ *Idem ibidem*, p.223.
- ¹¹ FARGIER, Jean-Paul. Poeira nos olhos. In: *Imagem máquina*, op. cit., p.231.
- ¹² BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p.71.