

## NOTAS SOBRE O TEMPO (NA E A PARTIR DA IMAGEM)

### NOTES ON TIME (IN THE IMAGE AND FROM THE IMAGE)

<sup>1</sup> Royal College of Art |  
Faculty of Arts & Humanities |  
Kensington Gore, London, SW7  
2EU, United Kingdom | E-mail:  
<pereira.joanamarca@gmail.com>.

Joana Maria Fernandes Pereira<sup>1</sup>

ORCID iD: [0000-0002-1778-0002](https://orcid.org/0000-0002-1778-0002)

#### RESUMO

Este texto procura propor uma compreensão do tempo indissociável da experiência sensível e subjetiva que temos da matéria. Partindo de uma reflexão pessoal acerca dos condicionamentos e incertezas causados pela pandemia de *Coronavirus Disease 2019*, desenvolvo uma série de correspondências entre a imagem impressa e a imagem cinematográfica, onde a vulnerabilidade do corpo surge como tema agregador. As impressões empilhadas de Félix González-Torres e o filme *Jeanne Dielman*, da realizadora Chantal Akerman, são referências centrais. Este texto insere-se, assim, num discurso contemporâneo mais amplo relacionado ao fascínio exercido pela dimensão temporal das imagens.

#### Palavras-chave

Corpo. Experiência subjetiva. Impressão. Materialidade. Temporal.

#### ABSTRACT

*This text proposes a new understanding of time inseparable from the sensitive and personal experience we have of matter. Starting with a personal reflection on the limitations and uncertainties caused by the Coronavirus Disease 2019 pandemic, I develop a series of correspondences between the printed image and the cinematic image, where the vulnerability of the body is an aggregating theme. The paper stacks of Félix González-Torres and the film Jeanne Dielman, directed by Chantal Akerman, are crucial references. This text is, therefore, part of a broader contemporary discourse related to the fascination exercised by the temporal dimension of images.*

#### Keywords

Body. Subjective experience. Imprint. Materiality. Time.

Como citar este artigo  
How to cite this article

Pereira, J. M. F. Notas sobre o tempo (na e a partir da imagem). *Pós-Limiar*, v. 4, e215002, 2021. <https://doi.org/10.24220/2595-9557v4e2021a5002>

Recebido em 18/6/2020,  
reapresentado em 23/3/2021 e  
aprovado em 7/4/2021

#### INTRODUÇÃO

O texto que se segue resulta de um fascínio pessoal pela temporalidade das imagens; uma questão que há muito ocupa um lugar crucial no meu trabalho como artista e investigadora, e que de resto é também central na prática e no pensamento da arte contemporânea. O que quer que exista,

existe no tempo; toda a atividade humana acontece no tempo e a obra de arte contemporânea engendra, muitas vezes, um tempo que lhe é próprio; o seu tempo de duração. Para mais, todos sabemos que o artista – seja ele pintor, escultor ou cineasta –, não está indiferente às preocupações e circunstâncias particulares, sociais e políticas do seu tempo. Ou seja, a forma como olhamos as imagens é também indissociável da nossa experiência subjetiva associada à realidade em que nascemos e vivemos. Como poderia então ignorar o momento atípico de pandemia global que hoje experienciamos? Ora, precisamente a pandemia provocada pelo novo *Coronavirus Disease 2019* (Covid-19) e o tempo de quarentena a que nos obrigou (ou obriga) parecem expor não apenas as fragilidades do nosso próprio corpo mas também a forma complexa e diversa como sentimos o tempo (nas imagens e através delas) na sua relação com a matéria.

É a ideia de uma certa insuficiência dos espaços *online* (de natureza essencialmente abstrata, fragmentada e imaterial), associada a uma redução drástica da nossa mobilidade, que me levam a repensar a importância da matéria (e do corpo) para, paradoxalmente, pôr à prova um conjunto de oposições conceituais de forma a potencializar uma nova compreensão do tempo. Sendo assim, quase naturalmente, o esbater das fronteiras – particularmente entre a imagem fixa (impressa) e a imagem em movimento (cinematográfica) –, se torna tema de reflexão.

Relembro: a produção artística contemporânea é um ensaiar, um fazer, um intervir no tempo. Em larga medida isso significa que a nossa compreensão do tempo depende de situações corporais concretas. A vontade de mover, tocar, cheirar, etc., não pode ser considerada um capricho, mas deve ser analisada como um aspeto fundamental da própria natureza humana. São, assim, esses os principais temas que procuro abordar de forma livre e indireta no ensaio que se segue.

Félix González-Torres (1957-1996) é um artista visual de origem cubana que morreu em Miami vítima de HIV/SIDA. Chantal Akerman (1950-2015) é uma cineasta belga de origem polaca e judaica. Apesar das muitas diferenças que separam os dois autores, existem pontos convergentes entre a obra de González-Torres e o cinema de Akerman a serem salientados. A meu ver é necessário desde logo reconhecer o fato de ambos os artistas, homossexuais, admitirem como aspeto decisivo para o desenvolvimento das suas práticas artísticas as suas experiências pessoais e subjetivas. O caráter autobiográfico das suas obras extrapola a definição única. González-Torres e Akerman deixam por isso um legado que não é meramente estético: rompendo com concepções tradicionais de sexualidade e de gênero, as suas obras fazem com que o emocional alcance uma dimensão sociopolítica, recolocando o (tema do) corpo num lugar de destaque na arte e no pensamento contemporâneo. Com efeito, a questão central da duração que caracteriza os seus projetos é uma opção formal e ética que nos convida a refletir sobre a importância da imagem e do corpo na sua diversidade.

## NOTAS SOBRE O TEMPO (NA E A PARTIR DA IMAGEM)

São seis e meia da tarde. Faz mais de cinco horas que estou presa à tela do computador; abro um documento, minimizo outro, interrompo a escrita para verificar o *e-mail* no celular ou assistir a um vídeo no *YouTube*; levanto-me para fazer café ou ver as notícias na televisão. Há semanas que as minhas tardes se resumem a essa rotina entediante em que as horas e os dias passam, mas nada de verdadeiramente substancial parece acontecer. Sou obrigada a reconhecer que é difícil manter a motivação dada a drástica redução da mobilidade a que a pandemia global e a exigida quarentena causada pelo Covid-19 nos obrigaram. Entre a ansiedade, a incerteza e o desânimo há, no entanto, uma calma paradoxal que desponta quando

tiro os olhos da tela e olho o silêncio invulgar das ruas quase desertas do centro de Londres. Tempos estranhos.

Quando a promessa de um regresso à normalidade parece distante e o contato com o mundo exterior acontece mais do que nunca através das telas (do computador, do celular ou da televisão), a casa torna-se uma espécie de lugar sagrado, onde o menor dos acontecimentos recebe atenção outrora improvável. Mas privada que estou do contato com os outros, não é difícil também perceber que o problema não está tanto na forma como entro em contato com o exterior, mas essencialmente na falta desse contato. É essa ausência de contato que faz da entrega de um livro comprado online um acontecimento suficiente para provocar entusiasmo, porque a realidade material do livro oferece-me outro tipo de imagem. Enquanto objeto, ele pode variar em dimensão, espessura, cor, porosidade, textura, peso; nas páginas do livro eu sublinho, nas margens laterais faço apontamentos ou rabiscos. Claro está que o livro como imagem/objeto e a imagem no livro são coisas distintas e que o computador ou o celular, em si mesmos, são também objetos que eu manipulo; porém na maioria das vezes não os vejo. Eu olho antes as imagens na tela, mas a imagem que vejo na superfície da tela não é palpável; é de natureza diferente: essencialmente imaterial, não física. Esse caráter imaterial parte da certeza de que será impossível cheirar, agarrar ou machucar a imagem que olho na tela. Está claro, portanto, que nesse caso o que é tangível não é a imagem, mas a tela, essa interface 'invisível', não porosa, que na maioria das vezes apenas se faz visível quando se quebra ou suja. Assim, em tempos de pandemia, a tela que nos aproxima dos outros evidencia também a impossibilidade da experiência virtual substituir a experiência sensível que resulta do nosso encontro direto com o mundo concreto.

Tempos estranhos. O tempo de quarentena é um tempo de espera (de incerteza): falsa paragem. Ora, a natureza do tempo, assim como a natureza da imagem na tela, é essencialmente imaterial: não posso cheirar ou agarrar o tempo, não posso conter os avanços do tempo e, no entanto, a sensação é que os dias não progridem, antes acumulam-se; como o novo livro que eu agora empilho em cima dos outros ou a nova frase que agora acrescento abaixo das outras, contrariando assim a natureza invisível e imaterial do tempo. E quando nada de substancial parece acontecer é também o corpo que testemunha outra dimensão do tempo; na repetição das tarefas diárias, o meu corpo como que retém os movimentos do tempo: 3 meses de vida, cerca de 3 centímetros a mais de cabelo e mais 4 quilogramas de peso.

Porém nem sempre há um crescendo; o tempo também desgasta, corrói, reduz. É o que ocorre com as impressões empilhadas de Félix González-Torres, sendo que não mais do que alguns minutos depois de eu tocar na obra para retirar a primeira folha – e outros repetirem esse mesmo gesto –, observo com algum desalento a sua rápida diminuição de volume. De resto, numa alusão à morte do seu companheiro Ross Laycock, que, assim como o próprio artista viria a ser, foi vítima do *Human Immunodeficiency Virus* (HIV), a sua obra está frequentemente sujeita a flutuações de peso, constituindo-se desse modo como um comentário acerca da vulnerabilidade do corpo humano. Logo, transformando a presença material imóvel em mobilidade, "*Untitled*" (*Double Portrait*) atesta também a essência paradoxal do tempo. De aspeto robusto, como um bloco maciço pousado sobre o chão da galeria, à primeira vista podemos de fato pensar que estamos na presença de uma escultura minimalista. No entanto, a obra esconde uma condição móvel e portátil. Podendo transitar entre espaço público e privado, "*Untitled*" (*Double Portrait*) reivindica, para além de uma dimensão escultórica, uma lógica próxima à da fotografia, no sentido em que padece dessa característica dupla que é o cruzamento entre o pessoal e o político. Esses tempos estranhos convidam-me assim a (re) pensar conceitos aparentemente opostos, sobretudo o da materialidade e da imaterialidade e o da mobilidade e da imobilidade.

O problema não é tanto como ocupamos o tempo; nem somente como experienciamos as imagens condicionadas por um tempo (e espaço) tão particular como o de hoje. A questão essencial é como pode a produção artística contemporânea oferecer um modo diferente de compreender e experienciar o tempo (o corpo e a matéria) através das imagens. Além disso, sobre uma sociedade que se quer cada vez mais digital e ecológica sou também levada a interrogar o sentido da própria imagem impressa: o que há nela que continua a originar interesse e fascínio? Será que a imagem impressa não suscitará outra forma de compreender o tempo?

A questão terminológica é certamente importante. Do uso da técnica mais simples à mais complexa, da mais contemporânea à mais arcaica, por contato ou pressão, 'imprimir' significa marcar uma determinada superfície. Imprimir é tocar, gravar, transferir. Imprimir não é apenas reproduzir, mas fixar tornando a imagem, além de visível, durável, palpável e eventualmente portátil. Assim, depois de impressas, com as mãos posso voltar a tocar, talvez manusear, dobrar, riscar, cortar, furar e agrafar as imagens. Em todo o caso, fazer (e ver) leva tempo; entre fazer, desfazer e refazer é o tempo que se faz sentir nas imagens.

Expostos às condições meteorológicas, os cartazes desgastados, desbotados e empoeirados de apoio ao serviço nacional de saúde provocam-me certo estranhamento que resulta, a meu ver – assim como com as impressões de González-Torres –, da dimensão paradoxal do tempo na imagem (Figura 1). É o antes, o agora e o depois reunidos numa única imagem. A realidade física desses cartazes, assim como a sua mensagem, fala do que já foi (os aplausos que outrora foram rotina semanal no Reino Unido), do que ainda é ou está presente (o vírus e o trabalho diário do serviço nacional de saúde) e também do que está por vir. Em todo o caso, sua duração está circunscrita a um intervalo de tempo determinado. Nesse sentido, à semelhança dos cartazes empilhados de González-Torres,



**Figura 1** – Conjunto de cartazes de apoio ao serviço de saúde (Londres, 2020)

Fonte: Foto de Joana Maria Fernandes Pereira (2020).

também esses cartazes remetem para a importância do corpo e dos seus estados; para a ideia do corpo como documento vivo que mesmo quando parado, está ativo. Isso é justamente aquilo que defende Luce Irigaray quando diz que o “corpo que sofre jamais será o mesmo, para passar a conter traços de um trauma físico e moral, desespero, desejo” (Irigaray, 1994, p. 7, tradução minha)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> No original: “a body that has suffered is no longer the same. It bears the traces of physical and moral trauma, despair, desire for revenge, recurrent inertia” (Irigaray, 1994, p. 7).

Mas não só a imagem fixa promove a reflexão sobre o tempo no diálogo com a matéria enaltecendo a presença do corpo. Explorando as divergências estéticas e conceituais – entre a mobilidade e a imobilidade, o corpo e o pensamento –, no contexto das artes, o cinema moderno tem um papel determinante no desenvolvimento desses diálogos. A razão é mais ao menos evidente, já que o tempo é um elemento central do cinema: o filme se constrói por blocos de tempo e acontece num intervalo de tempo determinado. É também importante lembrar que a imagem cinematográfica (de natureza não fixa) deve as suas origens à fotografia e, por consequência, uma grande parte da teoria e da história do cinema é inseparável da da imagem fixa.

Embora Roland Barthes comece a declarar em *A Câmara Clara* que gosta da fotografia “contra” o cinema, ele próprio reconhece nunca chegar a separá-las. “A fotografia deve ser silenciosa”; no limite, “para ver bem uma foto, o melhor é erguer a cabeça ou fechar os olhos” (Barthes, 2006, p. 84). Trata-se de um detalhe, “um suplemento”, que se acrescenta à imagem, diz Barthes (2006, p. 85). No entanto, o seu argumento é que o cinema não acrescenta à imagem: “não tenho tempo; diante da tela não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não encontraria a mesma imagem: estou submetido a uma velocidade contínua” (Barthes, 2006, p. 85). Ora, nesse ponto eu discordo de Roland Barthes já que não raras vezes o poder e fascínio do filme residem justamente na ausência de movimento e diálogo, que resulta também (como Gilles Deleuze nos ensinou) da vocação da imagem cinematográfica para suscitar o aparecimento de novas imagens (pensamentos). Até porque também no cinema há momentos em que nada de verdadeiramente substancial parece acontecer, como que espelhando o ritmo lento e silencioso do meu próprio cotidiano em tempo de quarentena. Sendo assim, através do filme eu experiencio, ao invés de uma “velocidade contínua”, a extensão do tempo por via da paralisação das imagens, ou, como escreve Bellour (2012, p. 140, tradução minha)<sup>3</sup> um “enquadramento congelado”. Em outras palavras, há momentos em que uma cena se estende e se prolonga de tal forma que a imagem cinematográfica adquire uma fixidez e uma fisicalidade comparável à da imagem impressa.

<sup>3</sup> No original: “freeze frame” (Bellour, 2012, p. 140).

Ora, nesse contexto, entre as muitas cenas e filmes que retenho na memória, há um filme que se sobressai. De resto, como se se tratasse de um retrato fotografado ou pintado: *Jeanne Dielman*, de 1975, de Chantal Akerman, oferece-nos uma visão do cotidiano que é também, a meu ver, uma reflexão profunda sobre o tempo. Estruturado em três atos durante um período de três dias, o filme retrata a vida de uma viúva, mãe e doméstica que se torna prostituta nos tempos livres. Mas, assim como Mavor (2007) refere, as profissões da Jeanne não são propriamente profissões. Como com toda e qualquer outra atividade, as tarefas de Jeanne obrigam-na a um determinado tempo de dedicação; cada refeição requer um determinado tempo de preparação. Akerman encontra, assim, beleza e resiliência nos pequenos gestos do cotidiano que se fazem repetir na execução das tarefas domésticas: fazer a cama, limpar a mesa, lavar a louça e descascar batatas. Até mesmo ligar e desligar uma luz ou fechar e abrir uma porta adquirem um peso inesperado. Repito: fazer (e ver) leva tempo; é o tempo que se faz sentir nas imagens e através das imagens. Ora, é a extensão do tempo associada a um cuidado meticuloso conferido ao detalhe que confere visibilidade ao que de outro modo permaneceria oculto: o próprio tempo (o tempo menosprezado do trabalho doméstico). Quando escrevo ‘tempo menosprezado’ refiro-me também ao espaço

invisível onde durante séculos a mulher fora confinada. Silenciada e neutralizada pelo poder patriarcal, historicamente a mulher viu as suas atividades limitarem-se essencialmente à esfera doméstica e privada. A própria noção de História da forma como a conhecemos constrói-se quase na sua totalidade por histórias de homens (tema desenvolvido por pensadores como Luce Irigaray e Trinh T. Minh-ha). Não é por acaso que Jeanne Dielman é mãe, doméstica e prostituta. Reunindo de forma caricata numa única personagem os três principais estereótipos da mulher na sociedade, Chantal Akerman contribui para colocar em discussão uma série de preconceitos sociais, particularmente aqueles relacionados com questões de gênero e sexualidade.

Em *Jeanne Dielman*, à medida que as horas passam, o tédio progressivamente dá lugar ao desassossego; ao terceiro dia as batatas cozem demasiadamente e o café com leite já não tem o mesmo sabor que antes. A certa altura Jeanne senta-se na poltrona e temos a sensação de que ela não sabe o que fazer com o tempo (Figura 2); é o tempo livre que talvez a perturbe. Em silêncio sentimos o ritmo agitado da sua respiração, os movimentos subtis do seu corpo imóvel. O tempo pesa, como que exibindo fendas no seu tecido ou estrutura, evidenciando, desse modo, as múltiplas temporalidades dos diferentes objetos e materiais orgânicos. Akerman parece assim negar a condição incorpórea ou imaterial do tempo, cuja natureza já não é meramente circular e de ritmo único, assim como os movimentos do relógio, mas está, sobretudo, na natureza física diversa das coisas que se repetem, se acumulam e degradam. Aprisionada a um lugar onde nada de substancial parece acontecer, o peso, nesse caso, é também o peso das horas que parecem não passar e que permitem que as imagens se imprimam e se fixem na memória do espectador. O que precisamente



**Figura 2** – Captura de ecrã do filme em DVD *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de 1975.

Fonte: *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, direção de Chantal Akerman (The Criterion Collection, 1975).

me fascina em *Jeanne Dielman* é a possibilidade de poder desviar o olhar ou fechar os olhos e, nesse instante, como diz Roland Barthes, “acrescentar à imagem” (isso é, de me acrescentar à imagem: juntando ao desassossego de Jeanne a ansiedade do meu próprio corpo constrangido pelo confinamento); mas também a possibilidade de, ao reabrir os olhos, poder retomar a imagem para olhar o mesmo casaco cinza, o mesmo prato florido, o mesmo pano da louça (ou as ruas desertas do centro de Londres).

<sup>4</sup>No original: "images are the ultimate time machines"  
(Marker, 2014, p. 4).

Certamente não é por acaso que o filme se chama *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*; numa referência explícita ao lugar (permanente) que a personagem habita: a casa no Cais do comércio, número 23. O filme é como um postal que se oferece para que se veja nada mais que a banalidade visual do quotidiano de um pequeno apartamento no centro de Bruxelas. Curiosamente, *Jeanne Dielman* produz um efeito quase contrário ao célebre filme *La Jetée*, de 1962, de Chris Marker. Feito quase na sua totalidade de imagens fixas, eliminando dessa forma quase inteiramente o movimento, Marker oferece-nos uma viagem complexa através do tempo nos 29 minutos de duração do filme. Ora, segundo Marker (2014, p. 4, tradução minha)<sup>4</sup> "as imagens são como máquinas do tempo". Jeanne, no entanto, não viaja através do tempo. Limitada ao espaço circundante do seu bairro e ao interior do seu apartamento, ela oferece uma pausa ou fixação comparável à da imagem impressa. No tempo curto da sua duração, *La jetée* faz-me percorrer um extenso e tortuoso percurso pelos labirintos da memória da sua personagem. E muito embora esse homem, assim como Jeanne, esteja encurralado pelo tempo (nesse intervalo entre a vida e a morte), a sensação é a de que os 29 minutos se alongam para que possamos aceder às diferentes idades, lugares e momentos que marcaram a sua vida. Por outro lado, os 201 minutos de duração de *Jeanne Dielman* parecem se comprimir para formar um único momento, uma única imagem, um único lugar: o espaço mínimo que seu corpo ocupa. O corpo, escreve Deleuze (2005, p. 227), "nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera. O cansaço, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo". Naturalmente eu não posso tocar o filme, mas sou, ainda assim, invadida por um estranhamento idêntico àquele produzido pelos cartazes de apoio ao serviço nacional de saúde onde o antes, o agora e o depois parecem condensar-se para formar uma só imagem, de modo que, por via de uma fusão de temporalidades, os opostos neutralizam-se sugerindo outra dimensão do tempo (na imagem): a da profundidade. Aqui será importante recordar as concepções de "tempo-imagem" na obra de Gilles Deleuze, que desafiam a visão linear de memória (tempo e história) para evocar uma imagem onde coexiste uma multiplicidade de 'lençóis'/planos temporais distintos. Um modelo de memória que assenta na diversidade e rutura, implicando também uma nova forma de pensar a relação entre o corpo, o cinema e o pensamento. "É pelo corpo (e não por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. [...] a atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo como com esse fora infinitamente mais longínquo que o mundo exterior. Talvez seja o cansaço a atitude primeira e derradeira, pois a um só tempo contém o antes e o depois" (Deleuze, 2005, p. 228).

Trata-se aqui, portanto, de ressaltar a permeabilidade entre conceitos e disciplinas de modo que a qualidade imóvel (ou passiva) passa a estar associada tanto à imagem impressa como à imagem em movimento. Isso obviamente implica a hipótese de uma leitura inversa para falar também de mobilidade no contexto da imagem fixa. Na verdade, as possibilidades de (re)combinação são praticamente inesgotáveis, já que não se cingem apenas a uma possível correspondência entre a Impressão e o cinema, mas incluem, de maneira implícita, a fotografia, a instalação, a escultura, a escrita. O meu propósito não é eliminar as diferenças; bem pelo contrário, a intenção é ensaiar, inventar novos diálogos para que as oposições e hierarquias se atenuem, reintroduzindo certa ideia de pluralidade. Dai a insistência em invocar o corpo, porque o corpo não está preso entre dois estados. Atividade e passividade, corpo e espírito, antes e depois não se opõem, mas conciliam-se no corpo. Em certo sentido a arte contemporânea repete, recria, ensaia e transforma a multiplicidade de estados do corpo através da criação de imagens demarcadas por diferentes intervalos de tempo. Retomando a questão inicial: o que é que na imagem impressa

continua a originar interesse e fascínio? Ora, justamente, entre as possíveis razões está o fascínio pela imagem impressa (fixa), que reside também (ou sobretudo) na capacidade de circulação e mutação das imagens que naturalmente coincidem com a transformação da matéria por via da temporalidade nas imagens.

## REFERÊNCIAS

- Barthes, R. *A Câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- Bellour, R. *Between-the-Images*. Zurich: JRP|Ringier Press, 2012.
- Marker, C. *A grin without a cat*. London: Whitechapel Gallery, 2014.
- Deleuze, G. *A Imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- Irigaray, L. *Thinking the difference: for a peaceful revolution*. London: The Athlone Press, 1994.
- Mavor, C. *Reading boyishly: Roland Barthes, J.M. Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust, and D.W. Winnicott*. Durham: Duke University Press, 2007.