

TEMPORALIDADES DO AQUI NAS ARTES ESPACIAIS

MIGUEL GALLY

Professor Associado de Estética & Filosofia da Arte e da Arquitetura junto ao Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília (UnB). É líder (junto com Tiago Quiroga) do Ambiente 33 - Espacialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias - Grupo de Pesquisa Interunidades FAU-FAC UnB/CNPq, e coordena desde 2019, junto com Carla M. Damiano (UFG), a Rede de Pesquisas Estética no Centro (www.esteticasnocentro.org). Foi co-editor dos livros/coletâneas Estéticas das viagens (2022, Ed. ABRE), Dimensões do estético (Cegraf/UFG, 2023) e A estética e seus sentidos (2025, Ed. UFBA).

Este ensaio pretende discutir que temporalidades do aqui perpassam as artes espaciais na atualidade. Percebe-se já nesta primeira frase que as dimensões tempo/espço convivem tensionadas no interior dos seus próprios sentidos, embora ao longo da sua história se apresentem uma ou outra hegemonicamente. A cada compreensão de tempo, há uma de espço correspondente, e podemos dizer que o inverso também é válido, que a, cada compreensão de espço, uma de tempo lhe pode ser associada. Nesse caso, a história do aqui, como uma definição espacial, perpassa definições de tempo. Nos antecedentes cosmogônico-ontológicos, (1) pretendo introduzir algumas dessas temporalidades do aqui para nos munir com ideias capazes de tematizar o mundo das artes. Na sequência, (2) trata-se, portanto, de contextualizar tais dimensões do aqui a partir da estética ou filosofia da arte enquanto teorização das artes espaciais em estado germinal, mostrando como, hoje em dia, a partir do ambiente da arte, recoloca-se a dimensão espacial recuperando uma comunicação perdida entre espectador e artista, perda causada por um aqui pensado desde a temporalidade da originalidade, de um aqui da atividade criadora dominado pela temporalidade do instante. Concluo (3) sugerindo uma reflexão sobre o aqui como uma construção espacial específica, comunicacional, que exigiu um trato renovado entre espectador e artista, um lugar cujo aqui remete a uma codependência de temporalidades.

temporalidades, comunicação espacial, atividade criadora, ambiente da arte, codependência.

1. Antecedentes cosmogônico-ontológicos

O sentido mais imediato que brota do “aqui” está ligado à sua constituição espacial. É vinculado, sobretudo, ao que está na presença ou em torno de quem profere tal termo, garantindo que se conceba um conjunto de coisas e experiências ao redor. Apesar desse sentido mais vasto, é preciso não desconsiderar um uso muito comum ligado à sua dimensão temporal, pois o “aqui” remete igualmente ao momento presente, e, quando mencionamos o aqui, estamos também nos referindo a uma temporalidade. A temporalidade do aqui está profundamente ligada, entre outros, ao sentido do tempo como instante, um tempo constante, que se inicia e se encerra continuamente, sem que possamos contabilizar cronologicamente ou identificar ciclos claros de repetição. O instante não acaba quando se inicia o instante seguinte, nem se inicia quando acaba o instante anterior. Essa condição implacável do instante na medida em que é, de algum modo, sempre, também é importante quando se pensa o presente de maneira divisível e contabilizável (infinito) ou ciclicamente (eterno). E o aqui pode ser entendido igualmente a partir dessas temporalidades.

Aqui, portanto, é desde este lugar, mas também desde esse contexto temporal específico, o que implica a necessidade de uma tematização mais detalhada do tempo. Tais noções de temporalidade indicadas anteriormente já foram bastante discutidas e concebidas dentro da tradição ocidental, pelos gregos antigos inicialmente, que no seu vocabulário dispunham de pelo menos três termos para dizer tempo:

a) *aión*, que quer dizer o tempo permanente, duração contínua, foi pensado como eterno no mundo romano; remete à constância da vida, à duração da vida, e vincula-se a uma temporalidade cíclica. Etimologicamente, é vinculado ao sentido de força vital, essência da vida, lugar ou “sede da vida” (“*siège de la vie*”, CHANTRAINE, 1970, p. 42). Heráclito, na tradução de Emmanuel Carneiro Leão, diz: “O tempo [*aión*] é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras; vigência de criança” (1980, frag. 52, p. 82-83), ou seja, *aión* é aquela dimensão do tempo em que repetição nunca é tédio, nunca cansa, porque é o tempo da força vital, também entendido como medula espinal da vida (CHANTRAINE, 1970, p. 42; LIDDELL; SCOTT, 1869, p. 41), quando o aqui é visto de uma perspectiva da energia sempre presente em todo aqui. Tal termo vai se simplificando em seus usos na poesia e na tragédia, sobretudo na filosofia e na prosa, como atestam tanto Chantraine (1970, p. 42) quanto Liddell & Scott (1869, p. 40-41). Pode ser ainda um tempo ou era determinada (o *aión* hoútos, o mundo presente), assim como a idade jovem de alguém (*neòs ap’aión*), uma mudança de significado que aproxima os sentidos de *aión* ao de *khrónos*;

b) *khrónos* é o tempo divisível, uma certa duração do tempo, uma temporada, estação ou uma parte do ano, uma quantidade pequena ou grande de tempo (LIDDELL; SCOTT, 1869, p. 1.832). Faz referência a um tempo marcado pela sucessão — passado, presente e futuro —, a um tempo que pode ser medido, o cronômetro é o medidor do tempo;

não é cíclico, mas infinito enquanto pode ser contado; no vocabulário da música, remete ao ritmo em quatro tempos (*tetra-khrónos*) ou a composições antigas de longa duração (*poly-khrónos*, CHANTRAINE, 1970, p. 1.276-77). Em termos geológicos do aqui, especulemos um pouco, poderia remeter a uma camada temporal do aqui que se sucede a outra, lembrando que o aqui nunca é apenas espacial;

c) tempo também é *kairós*, o tempo concebido enquanto instante, momento fugaz, instantâneo, tempo oportuno ou crítico, bom momento, tempo perigoso, tempo favorável, “*le point juste qui touche au but*”, ou o belo tempo como homônimo para o verão *kalokairós* (CHANTRAINE, 1970, p. 480), aproximando-se do sentido de *khrónos* em uso tardio da língua grega (LIDDELL; SCOTT, 1869, p. 760). Trata-se de um tempo não mensurável, comum no uso atual quando dizemos que, quando nos damos conta do momento enquanto está sendo vivido, ele já passou, ou que perdemos a oportunidade de algo; vinculado, portanto, ao aqui, diz respeito a um tempo/espço criado num momento, comum ainda nas nossas expressões do aqui quando dizemos que um mesmo lugar (uma festa, uma reunião etc.), em momentos diferentes, às vezes por uma pequena diferença cronológica, não parece o mesmo lugar, como se não houvesse o mesmo aqui sendo ainda o mesmo lugar.

Khronos, tempo divisível, portanto, difere-se de *kairós*, do tempo como instante, e do tempo enquanto *aión* como cíclico e eterno (CHANTRAINE, 1970, p. 1.276). Mas, como se percebe no entrelaçamento de suas definições, estas não são compreensões completamente estanques ou independentes. A condição do aqui vinculada a cada uma delas mostra que, só no conjunto, podemos ter uma visão do tempo para essa cosmogonia grega. E, se pensarmos, num livre exercício de especulação, que o “hoje”, como noção temporal, é medido em função do ontem e do amanhã, devemos aceitar que é também o que se repete continuamente, nosso único tempo vivido, e, assim, que o hoje pode ser visto como instante também. Ou seja, tais compreensões de tempo podem, às vezes, fazer parte em conjunto da compreensão de um hoje profundamente ligado a um aqui. Na língua inglesa corrente, *hereafter* [aqui (*here*) + depois (*after*)] como advérbio quer dizer “daqui em diante” ou “a partir de agora”, remetendo a uma clara fusão da noção temporal do aqui, e enquanto substantivo pode, ainda, ser traduzido como futuro.

Na tradição da teologia cristã, a eternidade não está ligada à condição cíclica do que acontece num mesmo nível ontológico. Passa a ser o tempo dos mortos (da vida eterna), um além da vida, não meramente um depois da vida. É entendido em contraposição à finitude dos vivos, ao aqui da vida, uma dicotomia estranha para o pensamento grego, porque são qualidades temporais autoexcludentes, que separam lugares, o que inviabiliza também teoricamente uma comunicação entre essas vidas, um drama central da fé cristã. Nessa visão de mundo, a temporalidade do aqui é a do tempo finito, o aqui dos vivos em oposição ao além dos mortos. Na modernidade ocidental, que dialoga com essa tradição segundo aquela pas-teurização iluminista, com Immanuel Kant, por exemplo, o tempo passa a

ser apenas uma maneira de o sujeito organizar suas representações em termos de duração (tempo como forma da sensibilidade), uma compreensão claramente subjetiva do tempo, que termina por abarcar o próprio espaço, deixando o aqui em relação de dependência do tempo, porque o aqui passa a ser apenas mais uma representação no tempo.

Ainda na modernidade ocidental, o tempo e a temporalidade se consolidaram a partir de uma perspectiva histórica, simplificando em termos reducionistas a compreensão de cronologia, que passou a ser pensada em termos de progresso (G.W.F. Hegel), repetição (da força plástica, F. Nietzsche; ou das lutas de classe, K. Marx) ou esquecimento/regresso (M. Heidegger), como possibilidades excludentes entre si. O tempo entendido como consciência da história do progresso, por exemplo, trouxe implicações profundas para aquela compreensão do aqui, porque este passa a ser um momento da história, da cultura e da vida espiritual (uma limitação do pensamento hegeliano). Somente na modernidade tardia, esse momento passa a ser também parte da natureza e da própria Terra. Isso tudo para a tradição ocidental, que foi o modelo exportado para um mundo em franca colonização, ou seja, usado como ferramenta de dominação para contaminar e desacreditar cosmogonias locais mais complexas.

Reforço essa perspectiva ocidental como diferente tanto daquela dos povos ameríndios quanto nas várias tradições orientais. Em outras cosmovisões, a história e o tempo da natureza, por exemplo, nunca foram questionados, como o fez Hegel negando à natureza uma história, porque pensou de maneira ingênua a história como necessariamente racional (e humana) em movimento espiral progressivo, tendo um propósito, um fim, a autoconsciência da liberdade humana, um reducionismo antropocêntrico megalomaniaco da história, porque desconsidera as forças espirituais da natureza. Na tradição da filosofia do Tao, com Chuang Tzu (369 a.C-286 a.C.), por exemplo, o tempo é colocado como transformação cíclica, sem um propósito determinado, e a observação da natureza serve mais do que inspiração para pensar um tempo que integra tudo e todos num destino comum. Numa passagem em que conversa sobre a morte de sua esposa quando da visita de Hui Tzu para lhe prestar condolências, Chuang Tzu (1968, p. 192) explica que não pode ficar triste e tomar o acontecido como uma grande tragédia, porque a transformação que deu existência à vida da sua esposa guarda a mesma intensidade que a transformação que a tirou da existência, lembrando que o destino das coisas e da vida reside na manutenção da energia vital presente nas transformações e mudanças, assim como na condição cíclica das estações do ano.¹ E, em outro momento, comentando a morte de Lao Tze insiste que o que se entende como fim é apenas a lenha, mas que o fogo continua

1 Usamos aqui a tradução Kreislauf (“circulação”, “ciclo”) de Richard Wilhelm (TZU, 1972), em vez de progression, feita por Burton Watson (TZU, 1967), para evitar mal-entendidos com a noção de progresso no Ocidente, o que não está em questão na sucessão das estações do ano, usada como referência no trecho.

(TZU, 1972). Essa compreensão de uma continuidade do tempo, de certa eternidade do aqui, inclui a existência e a não existência dentro de um movimento circular. Por isso, não se confunde com *aión*, mais ligado ao tempo do que existe, nem se confunde com a eternidade para a teologia cristã, fortemente ligada a um além da vida, distante do aqui da vida.

Entre os yanomamis, os tenharins, os maias, os andinos e outros povos ameríndios, não se tem a natureza por oposição ao pensamento humano. Os tenharins, da Amazônia, descritos por Madarejúwa Tenharim e Thomas Fishermann (2018) em *Der letzte Herr des Waldes [O último senhor da floresta]*, viam o tempo como uma grande integração cósmica entre todos os seres vivos, sem separações radicais mesmo entre passado, presente e futuro, o que inviabiliza a noção de progresso, por exemplo. Entre eles, também não havia dicotomias entre o tempo dos vivos e dos mortos, sendo o aqui uma ocupação comunitária, porque os mortos vivem de algum modo e podem ser acessados em termos comunicativos durante alguns rituais. Posturas essas que não se alinhavam àquela da tradição teológica cristã que separou dramaticamente o mundo dos vivos daquele dos mortos, em termos de comunicação sobretudo.

A temporalidade da criação entre os maias nos fornece mais elementos para essa discussão. No mito fundador dos antigos maias, descrito no *Popol Vuh* (2019), quando se está criando os seres humanos, o que se observa é um experimento. Fazem os humanos de barro, mas estes não se sustentavam e olhavam apenas numa direção, sem conseguir ver ao redor, sem conseguir ver seu aqui, nem a quem deveriam dirigir devoção, uma grande preocupação dos deuses Tepeu (Formador) e Gucumatz (A que concebe), os quais criavam tudo coletivamente, chamando outros deuses quando necessário. Fazem os seres humanos de madeira, estes conseguiam andar, mas não tinham coração nem sangue, nem memória. Foram os primeiros seres humanos a habitar aqui; e dizimados com um dilúvio. Só depois conseguem fazer os humanos a partir do milho, agora capazes de devoção plena e de glorificar aos deuses, e não a si próprios. A temporalidade da criação envolve deuses imperfeitos, capazes de recriar quando suas criações não são as esperadas. O tempo da natureza parece ser o mesmo da história dos homens. A temporalidade da criação envolve um aqui coletivo, marcado por conversas e decisões conjuntas, é um aqui experimental, com características que exploraremos mais adiante no contexto das artes espaciais.

Ao situar brevemente os antecedentes cosmogônicos-ontológicos de algumas das temporalidades ligadas ao aqui, observamos que, a cada compreensão de tempo, remete a uma compreensão de um aqui e vice-versa. Desse modo, então, podemos passar com mais segurança para o contexto da tematização das artes visuais, que sofreram e continuam sofrendo bastante influência dessas visões de mundo.

2. Aqui como originalidade no contexto das artes

Embora aquelas considerações gerais que fizemos sobre o Ocidente tenham sua utilidade questionada por várias culturas, elas influenciaram decisivamente a compreensão das artes de origem europeia, sobretudo quanto ao tema da originalidade entre fins do século XIX e início do século XX, recorte que faremos para esta contextualização. Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin são dois pensadores que exploraram tal relação da metafísica ocidental com as artes diante da perspectiva de uma estética do artista, ou seja, a partir de uma experiência da atividade criadora focada exclusivamente no artista ou na análise de obras vistas desde tal experiência, como a teoria expressivista das artes, por exemplo, herdeira direta dessas questões.

Nietzsche tenta dar conta de uma maneira de entender a criação artística baseada numa compreensão de originalidade, na qual o que importa é a incessante reprodução do irreproduzível. Ou seja, de uma força capaz de dar origem a obras de arte, mas que nenhuma obra consegue expressar integralmente nem apreender. Daí o instante da criação fazer parte de um ritual da manifestação da originalidade, no qual o aqui se torna a própria obra. Vale lembrar que o uso da expressão latina “aqui e agora” (*hic et nunc*), presente no mundo romano e atualizada em contextos posteriores, como no Existencialismo, pretende dar conta do tempo como instante e da condição irreproduzível do aqui, valorizando este lugar neste exato momento, como uma espécie de “ancoragem singular no devir universal” (COMTE-SPONVILLE, 2013, p. 959). É uma compreensão de tempo que depende daquela oferecida por *kairós*.

É exatamente nesse contexto que “*hic et nunc*” ganha uma importância decisiva, como a expressão escolhida e usada por Walter Benjamin para pensar uma crítica à reprodutibilidade técnica no início do século XX e tentar salvaguardar a condição única das obras de arte.

Mas a própria tradição europeia teórica sobre as artes visuais fez uma revisão dessa importância exagerada dada à originalidade, descobrindo outras características igualmente ou mais importantes, como a participação e a condição relacional da atividade criadora, por um lado, e a condição discursiva incorporada, por outro lado. Com isso, essa tradição europeia começou, embora tardiamente, a se abrir para outras tradições culturais, relativizando o alcance desse aqui pensado a partir da originalidade e, por consequência, recolocando a dimensão espacial do aqui como hegemônica. É partir dessa valorização da dimensão espacial do aqui — cuja origem última, em termos mais gerais, encontra-se na virada espacial protagonizada por pensadores como Michel Foucault — que, dentro da teorização das artes, o tema do espaço, e não o da temporalidade da originalidade ou da temporalidade histórica como temporalidade do aqui criacional, assume um protagonismo.

Na filosofia ou estética do ambiente das artes espaciais (GALLY, 2021), o aqui pode ser entendido a partir de uma dimensão comunicacional do espaço e de uma comunicação espacial propriamente, contrapondo-se àquela originalidade do aqui cujas marca central e limite exploratório foram a incomunicabilidade entre artista e público. A origem desse aqui como comunicação espacial, ainda que em germe, encontra-se em Marcel Duchamp e nos desenvolvimentos feitos por Hélio Oiticica. Vejamos isso mais de perto.

2.1 *Variações em torno da arte em estado bruto*

Em abril de 1957, Marcel Duchamp fez em Houston, no Texas, dentro do evento da Federação Americana de Artes, uma conferência para tratar do “ato criativo” nas artes visuais. É com bastante dificuldade que Duchamp tenta deixar claro qual é seu ponto, apesar de ser este um texto amplamente difundido e muito citado na história da arte. É nessa conferência que ele explora o que ficou conhecido como “coeficiente artístico”.

Vou começar por esse tema, para primeiro introduzir a questão mais difundida dessa conferência, mas o que me interessa é chegar ao que acredito ser o ponto central da sua fala: descrever a arte em estado bruto, a arte no estado de transformação criativa, quando ela ainda não tem forma nem conteúdo definidos. Começemos pelo “coeficiente artístico”, uma relação aritmética entre o que o artista intencionou e não expressou, e o que ele expressou sem ter consciência intencional. Para Duchamp (2008), trata-se de algo pessoal, que diz respeito ao artista, mas que abre uma brecha importante para incluir o espectador como um elemento ativo, já que é o público que vai valorizar determinados aspectos da obra e outros não, podendo até mesmo fazer artistas ficarem esquecidos e nunca reconhecidos, ou recuperar outros nunca valorizados, mesmo depois de mortos. Esse coeficiente é, portanto, pessoal, relativo ao artista, introduzindo a questão da abertura da obra de arte, em termos interpretativos (Umberto Eco segue esse caminho de desenvolvimento tendo a literatura como referência) ou corporais (caminho de Lygia Clark e Hélio Oiticica), para que, só então, uma compreensão participativa ou colaborativa da pintura e das artes visuais possa se desenvolver.

O estado bruto da arte está, segundo Duchamp (2008), ligado a esse coeficiente artístico e não inclui com destaque o espectador ou o público. Ou seja, embora o estado bruto da criação já tenha mostrado aí a abertura que seria explorada pela arte participativa, Duchamp não pensa tal estado bruto, ele mesmo, em termos participativos, mas, sim, como algo relativo ao artista, às dificuldades mesmas de realizar esse momento inicial da atividade criadora. Nossa proposta é resgatar e continuar explorando a atividade criadora em estado bruto enquanto parte do projeto da arte participativa, ou seja, incluindo o espectador, deslocando o aqui da originalidade e do instante para um aqui que precisa de uma

temporalidade mais complexa, porque vai dar conta de uma atividade criadora coletiva efetivamente.

A transição de uma atividade criadora baseada no artista para uma atividade criadora fundamentada numa relação entre artista e espectador estava em marcha já naquela época em que Duchamp faz sua conferência. No texto “O público de arte e a crítica”, de 1965 — mesmo ano de lançamento da conferência de Duchamp e das primeiras publicações sobre a arte participativa feitas por Hélio Oiticica (1965; 1966) no Brasil —, Henry Geldzahler (2008) expõe que a grande herança da nova arte impressionista teria durado quase 100 anos. E essa nova arte impressionista era basicamente uma arte de artistas, cuja atividade criadora, portanto, era fundamentada nas habilidades geniais do artista. Duchamp, claro, quer romper com essa tradição, mas ele mesmo, paradoxalmente, é o grande gênio dessa ruptura, alguém que sozinho pode ser considerado um movimento inteiro, o que o torna herdeiro direto de algumas dessas características que ele pretende recusar, mesmo que não o tenha intencionado. E, quando insiste em afirmar que o coeficiente de criação é pessoal, reforça que a criação não é coletiva, e que o público vem apenas depois, com uma importância grande, é verdade, mas não responsável por uma cocriação como ficou tematizado no Brasil por Hélio Oiticica, largamente reconhecido e discutido como teórico das artes visuais (FAVARETO, 1992; GALLY, 2017)

O resultado prático disso é que apenas gerações posteriores puderam e estão desenvolvendo essa condição efetivamente colaborativa da criação. Porque foi preciso se afastar do exclusivismo do gênio e de uma compreensão da atividade criadora centrada no artista, por sua vez herdada do Romantismo europeu que sobrevalorizou o sujeito, vale lembrar, ainda presente na arte de manifesto e das vanguardas históricas da primeira metade do século XX. Ou seja, somente se afastando dessas características que isolavam o artista do seu público, que tornavam a comunicação entre ambos os continentes da arte, espectador e artista, escassa ou inexistente, é que uma transformação por dentro realmente se tornou possível. E foi isso que aconteceu, sobretudo, no contexto brasileiro a partir de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que transformaram o aqui das artes visuais em um aqui das artes espaciais, tema que tenho discutido desde a perspectiva da filosofia do ambiente da arte.

3. Temporalidade do aqui a partir do espaço ocupado

Em outro momento (GALLY, 2021), pretendi mostrar um contexto histórico de inserção do ambiente das artes espaciais e os principais interlocutores dessa proposta, articulando cada uma das suas direções e algumas combinações delas a partir de teorias que as sustentam e de obras variadas, para dar conta de uma compreensão mais plural possível da produção contemporânea das artes espaciais. As artes espaciais são entendidas assim por causa do tipo de comunicação que exploram, ou seja, não se trata de mera transmissão de informação, nem de uma simples comunicação verbal-discursiva dependente de uma linguagem, mas de uma comunicação construída com a emergência da obra, sem linguagem predefinida, mas que depende de uma presença coletiva, de uma ocupação comum. Ao mesmo tempo, tal termo foi escolhido para dar conta de uma provocação trazida por um conjunto de obras que usam o espaço, que exploram experiências ligadas à espacialidade, que questionam compreensões de espaço, que inventam espaços e práticas espaciais, como instalações, performances, intervenções urbanas, memoriais, artes de paisagem, monumentos e sua crítica, entre outros trabalhos artísticos e arquitetônicos sem rótulos. Ainda, dentro desse universo, trata-se de propor uma discussão sobre as artes espaciais desde obras que investigam a espacialidade livremente no sentido de aproximar de maneira mais orgânica os campos tradicionais da escultura, da arquitetura e da pintura explorando-os em termos expandidos (KRAUSS, 1979; VIDLER, 2004; OSORIO, 2016), ou seja, a partir da relação entre tais campos sem reforçar suas fronteiras. A arte participativa, seja como resultado de uma espacialização da pintura — pintura expandida (Camillo Osorio) —, ou pela proximidade com a arquitetura pensada em termos ampliados (Anthony Vidler), ou ainda com a expansão do campo da escultura (Rosalind Krauss), está mais interessada no aqui como vinculado ao espaço ocupado do que no aqui (“isso aqui!”) pensado temporalmente como originalidade, como um aqui que não se repete. Nesses termos, perguntar pela espacialidade do aqui é questionar a hegemonia do aqui pensado temporalmente como instante que não se repete, como instante original.

Retomando a proposta teórica de Hélio Oiticica presente simultaneamente no seu fazer artístico, lembremos que o aqui como ocupação (GALLY, 2017) acontece inicialmente com os recursos do ritmo, não de um ritmo específico, presente em uma temporalidade cronológica. Essa ocupação via ritmo acontece tanto de uma perspectiva simbólica quanto prática. Simbólica porque, quando Oiticica dizia que o artista sozinho não é mais responsável pela obra, ele pensa o artista como um provocador, assim como o ritmo provoca o dançar, o balançar do corpo espontaneamente, pretendendo acompanhar a música, o que implica acompanhar o ritmo. De uma perspectiva prática também porque se tratava, com *Parangolés*, obra paradigmática para as artes espaciais, de se deixar levar pelo som usando uma capa, para que todos pudessem

visualizar e experimentar tal construção sonoroespacial efetivamente criada, sem necessariamente ter de interpretá-la ou contemplá-la. O espectador, diante da provocação do artista, pode, a partir de então, construir uma obra com seu corpo, e não apenas performar a música. Inaugura-se um espaço, um aqui que se comunica, instaurando-se uma comunicação espacial, que foi bastante explorada nas artes brasileiras (GALLY, 2016), mas cuja temporalidade ainda não foi suficientemente tematizada, algo que gostaria de situar brevemente nesse desfecho.

O trabalho de Oiticica influenciou decisivamente na elaboração teórica do ambiente da arte, ao trazer elementos ricos para pensar uma democratização da atividade criadora, em termos da igualdade de capacidade criativa, e explorar os limites do coeficiente artístico, pois o artista, pessoalmente, sozinho, não consegue mais criar. Dentro desse universo, a temporalidade da criação está bastante atrelada à temporalidade histórica, herdada das vanguardas, tematizada por Ferreira Gullar, por exemplo, em seu livro *Etapas da arte contemporânea*, em que tenta enquadrar o Oiticica como a etapa final de um processo histórico. Embora esse seja um ponto quase intransponível na leitura de Oiticica, porque ele guarda ranços vanguardistas, há ainda mais a extrair de *Parangolés* além de se questionar a hegemonia de uma temporalidade histórica (muitas vezes progressiva), marcante nas vanguardas.

Oiticica recorre a uma prática ancestral de criar espaços, comum no acontecimento de rodas de capoeira, samba, maracatu, coco e umbigada. Não há originalidade *stricto sensu* em sua proposição, mas, sim, na associação desses acontecimentos com a teoria das artes visuais pensada agora como artes espaciais, em franca aproximação com a arquitetura, a arte urbana, a performance etc. Eu gostaria de recorrer a uma cena descrita com profunda sensibilidade e acuidade por João Ubaldo Ribeiro, feita no romance *Viva o povo brasileiro*, para entendermos essa ancestralidade e nos aproximarmos mais dessa temporalidade do aqui presente nas artes espaciais que tanto inspirou Hélio Oiticica desde sua chegada no morro da Mangueira. É o momento em que o escravizado Turíbio Cafubá comemora o nascimento da filha, no século XVII, na Bahia. Isso traz mais elementos decisivos para entendermos a condição igualitária presente nesse hiato histórico da liberdade num momento de implacável opressão e perversidade político-militar da história brasileira.

Mas ele de novo não ligou e, como se houvesse muito mais música ali do que o som dos seus calcanhares batendo no chão, das palmas que repenicavam em mil compassos e do que lhe saía da boca em estalidos de língua e beijos e melodias de garganta assemelhadas a solos graves de flauta, esticou os músculos, agora retinindo de tensão e suor, e dançou. Muitos ali dançavam e eram admirados quando, nas festas em que podiam fazer música, reviravam os olhos e saltavam loucamente pelo barro batido, flutuavam no ar, faziam com que seus corpos fossem muitas coisas ao mesmo tempo, traziam fogo ao coração dos outros e, nessas horas, eram divindades. Mas nunca se viu tal dança como a de Turíbio

Cafubá celebrando sua filha, pois ele ficou transparente e logo muito preto e logo estava em toda parte, às vezes parando e vibrando como uma asa de cigarra, às vezes se dissolvendo em tantas formas que as pessoas não sabiam em que acreditar, e então todos os ritmos que brotavam da sua figura era ritmos de alguma coisa acontecendo dentro de cada um, sangue pulsando, dedos se abrindo, fôlegos tomados, tudo o que pode ocorrer no corpo, tudo a que o espírito se entrega [...] dançou em homenagem à filha como os guerreiros mais orgulhosos de que se tem notícia, esse orgulho espelhado em todo gesto, toda martelada de pé, todo olhar levantado, todo ombro erguido, todo passo à frente, todo agitar de braços e mãos, tudo com que se pode exhibir altivez (RIBEIRO, 1984, p. 96-97).

Parangolés parece uma secularização de um momento ritualístico quando comparado com a performance de Cafubá. Mas as associações não são aleatórias, porque o espaço criado com a dança, aparentemente fictício no caso de Cafubá, e vivido no caso de *Parangolés*, são o mesmo na medida em que ocupam criando um lugar que não existia, sem precisar ser um lugar original. No caso de *Parangolés*, ao lembrarmos seu *vernissage* improvisado no térreo do MAM-Rio (1965), alguém poderia dizer que foi original e que isso foi o mais importante, mas os passistas convidados e a bateria da escola de samba da Mangueira estavam ali para provocar os presentes a se balançar, como sempre fizeram em outros lugares. A intensidade do deslocamento da bateria para o MAM estava para *Parangolés* assim como o escravizado Cafubá para um mundo livre da sua imaginação, porque, por mais que se ache que alguém possa escravizar a imaginação do outro, este é o último lugar, depois do qual só existe a morte.

Ainda, tanto em *Parangolés* quanto na performance de Cafubá, há uma resposta a uma provocação, mas também o envolvimento alcançado com os presentes. Cafubá torna-se ele mesmo uma proposição quase artística porque provocativa para os demais, que passam a experimentar aquele espaço como algo diferente do existente, tocando dentro de seus corpos, levando a uma comunicação espacial. No caso de Cafubá, é um aqui ancestral dos guerreiros, cujas memórias quase perdidas são reavivadas, e dentro de cada um, sente-se a vida, perdida pela humilhação da escravização, batendo em cada coração. João Ubaldo pensa o aqui de Cafubá celebrando sua filha na experiência da altivez, como um sentimento possível nessa exaltação da liberdade pensada como um hiato dentro do mundo da escravização, contaminando e provocando os demais presentes espacialmente, mesmo que esses não tenham memórias diretas nem contadas por outros, como acontece quando sentimos estar na presença de uma força maior. Em *Parangolés*, a direção mais forte é aquela da experiência da liberdade de deixar o corpo seguir o ritmo sem que restrições morais ou físicas sejam levadas em conta. Em ambos os casos, trata-se de um espaço ocupado por experiências, criado por experiências.

Se, por um lado, *Parangolés* é paradigmático quanto à questão da

democratização da atividade criadora para o ambiente da arte, podemos ver aquela obra também como um exemplo de ativação do ambiente da arte, uma teoria mais complexa do que aquela ligada aos recursos oferecidos pela arte ambiental. Então, para *Parangolés*, a direção que opera a obra dentro do seu ambiente é a imediata da experiência, mas podemos nos ater ao discurso que ela incorpora (DANTO, 1997; 2013) por exemplo, e assim estaríamos operando a obra na mesma intensidade, embora não mais dentro contexto da arte ambiental. Mas a construção de uma comunicação espacial estaria assegurada também, apontando agora para uma temporalidade não histórica desse momento/lugar. Um lugar cujo aqui remete, portanto, a uma codependência de temporalidades, como entre instante e eternidade, se usarmos as referências do pensamento grego antigo. Isso porque a efemeridade da tensão operativa gerada pelo encontro entre a provocação do artista e o espectador é superada, distensionada, dentro do contexto do ambiente da arte, pelo acionamento das direções, que realiza a obra tornando-a permanente (GALLY, 2021), e eterna, mesmo que sem registros, porque aconteceu. Mas outras temporalidades me parecem possíveis para pensarmos esse aqui da atividade criadora a partir do ambiente da arte, como aquele da colaboração entre os deuses maias para conceber o ser humano, que exigiu um esforço experimental e criações imperfeitas que vão sendo aprimoradas, um aqui processual diferente daquele ligado a uma temporalidade do instante. Ou ainda, quando pensamos, com os tenharins, que integraram o tempo dos espíritos (cósmico, da vida dos rios, matas, montanhas, bichos) e dos seres humanos, que partilha desse todo porque também é ser vivo, e consciente, vivendo um aqui animado e em codependência, sem rupturas comunicacionais, mesmo quando continentes aparentemente tão distintos são aproximados.

Com isso, nos distanciamos pouco a pouco daquela temporalidade da originalidade tão cara às vanguardas europeias, e diminui-se seu amplo alcance hegemônico no mundo colonizado pela Europa. Pensar que a temporalidade do aqui nas artes espaciais, vistas desde seu ambiente, envolve uma codependência de temporalidades, nos possibilita também pensar que cada obra pode recorrer a temporalidades distintas que remetem a um aqui profundamente vasto, plural, um aqui cheio de temporalidades.

Referências Bibliográficas

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire etymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1970.

COMTE-SPONVILLE, Pierre. *Dictionnaire philosophique*. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

DANTO, Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

DANTO, Arthur. Crítica de arte após o fim da arte. Trad. Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. VII, n. 14, jul-dez, 2013.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1973]. p. 71-74.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

GALLY, Miguel. A comunicação espacial e sua materialização nas artes visuais. *International Visual Culture Review*, v. 3, n. 2, p. 153-64, 2016.

_____. Gênio coletivo visto a partir das artes espaciais, In SILVA, C. et all. *Estética: Coleção Atas XVII Encontro ANPOF (2016)*, São Paulo: ANPOF, 2017, pp.232-242.

_____. Artes espaciais: conceito e crítica. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. 15, n. 29, p. 115-145, jul-dez, 2021.

HERÁCLITO. *Fragmentos*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

GELDZAHLER, Henry. O público de arte e o crítico. In: BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1973]. p. 75-83.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. In: FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*. Port Townsend: BayPress, 1983 [1979]. p. 31-42.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1869.

POPOL VUH – *O esplendor da palavra antiga dos Maias-Quiché de Quauthlemallan: aurora sangrenta, história e mito*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ubu, 2019.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TENHARIM, Madarejúwa; FISCHERMANN, Thomas. *Der letzte Herr des Waldes: Ein Indianerkriger aus dem Amazonas erzählt vom Kampf gegen die Zerstörung seiner Heimat und von den Geistern des Urwalds*. München: C. H. Beck, 2018.

TZU, Chuang. *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Trad. Richard Wilhelm. Düsseldorf: Diederichs, 1972.

_____. *The Complete Works of Chuang Tzu*. Ed. Theodore de Bary; trad. Burton Watson. New York: Columbia University Press, 1968.

OITICICA, Hélio. A dança na minha experiência (1965). In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.72-76.

_____. Posição e Programa Ambiental (1966). In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.77-83.

OSORIO, Luiz Camillo. O olhar distante. In: *Olhar à margem*. São Paulo: Sesi, 2016 [2005]. p. 71-80.

VIDLER, Anthony. Architecture's Expanded Field. *Artforum*, v. 42, n. 8, 2004.