

**A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO TEMPO:
SEMIOSE E SUBSTÂNCIA DE UMA ABSTRAÇÃO**

Rita de Cássia A. Pacheco Limberti (UEMS)
rita.limberti@uems.br

RESUMO

Essa palestra se propõe a uma provocação acerca dos conceitos de “tempo” e de “espaço”. O primeiro, considerado tanto sob o aspecto denotativo, em que significa “a maneira como contabilizamos os momentos, seja em horas, dias, anos, séculos”, quanto sob o aspecto conceitual, em que seu sentido se desloca na direção de uma abstração, como “uma grandeza física, considerado uma das dimensões do universo”; e o segundo, considerado, da mesma forma, tanto sob o aspecto denotativo, “intervalo vazio entre corpos, cosmos” quanto sob o aspecto conotativo, em que seu sentido se desloca na direção de uma concretização, como “um lugar”, um espaço que significa. A discussão se dará em torno da exposição permanente localizada no prédio da antiga prisão do Palazzo Ducale de Veneza, intitulada “Doing Time”, do artista taiwanês Tehching Hsieh, que consiste no registro fotográfico e documental de duas *performances* realizadas pelo artista em 1979 (“Jump”) e em 1980/1981 (“Time clock piece”). O aporte teórico que subsidia as discussões é a Semiótica greimasiana (“Du sens” I, II, entre outros), com inserções da Psicanálise freudiana (“O mal-estar na civilização”) e da filosofia (Santo Agostinho, “Confissões”; Agamben, “Profanações”; Platão, “O mito da caverna”). A abordagem analítica toma o objeto artístico enquanto objeto linguístico, em sua dimensão discursiva, semântica e pragmática.

Palavras-chave:
Arte. Semiótica. Tempo.

RESUMEN

Esta conferencia tiene como objetivo provocar los conceptos de “tiempo” y “espacio”. El primero, considerado tanto desde el aspecto denotativo, en el que significa “la forma en que contamos los momentos, ya sean en horas, días, años, siglos”, como desde el aspecto conceptual, en el que su significado tiende hacia una abstracción, como “un cantidad física, considerada una de las dimensiones del universo”; y el segundo, considerado, del mismo modo, tanto bajo el aspecto denotativo, “intervalo vacío entre cuerpos, cosmos” como bajo el aspecto connotativo, en el que su significado avanza hacia una concretización, como “un lugar”, un espacio que medio. El debate se desarrollará en torno a la exposición permanente ubicada en el antiguo edificio penitenciario del Palacio Ducal de Venecia, titulada “Doing Time”, del artista taiwanés Tehching Hsieh, que consiste en el registro fotográfico y documental de dos *performances* realizadas por el artista en 1979 (“Jump”) y en 1980/1981 (“Time clock piece”). El soporte teórico que sostiene las discusiones es la Semiótica greimasiana (“Du sens” I, II, entre otros), con inserciones del Psicoanálisis freudiano (“El malestar en la civilización”) y de la filosofía (San Agustín, “Confissões”; Agamben, “Profanaciones”; Platón, “El mito de la caverna”). El enfoque analítico toma el objeto artístico como objeto lingüístico, en su dimensión discursiva, semántica y pragmática.

Palabras clave:
Arte. Semiótica. Tiempo.

*“A vida é uma sentença de prisão perpétua;
A vida é passar o tempo;
A vida é livre-pensamento.”
(Tehching Hsieh)*

Figura 1: Cartaz de exposição.



Fonte: Autora.

1. Introdução

O presente artigo, “A insustentável leveza do tempo: semiose e substância de uma abstração” se propõe a uma provocação acerca dos conceitos de “tempo” e de “espaço”. O primeiro, considerado tanto sob o aspecto denotativo, em que significa “a maneira como contabilizamos os momentos, seja em horas, dias, anos, séculos”, quanto sob o aspecto conceitual, em que seu sentido se desloca na direção de uma abstração, como “uma grandeza física, considerado uma das dimensões do universo”; e o segundo, considerado, da mesma forma, tanto sob o aspecto denotativo, “intervalo vazio entre corpos, cosmos” quanto sob o aspecto conotativo, em que seu sentido se desloca na direção de uma concretização, como “um lugar”, um espaço que significa.

A discussão se dá em torno de um dos eventos paralelos da Bienale di Venezia 2017, a exposição localizada no prédio da antiga prisão do Palazzo Ducale de Veneza, intitulada “Doing Time”, do artista taiwanês Tehching Hsieh, que apresenta o registro fotográfico e documental de duas performances realizadas pelo artista em 1973 (“The Jump Piece”) e em 1980/1981 (“Time clock piece”). A primeira *performance* consiste em uma queda livre do artista do segundo andar de sua casa, que dura segundos; a segunda *performance* dura um ano, período em que ele se pro-

pôs a registrar presença em um relógio de ponto instalado em sua residência a cada hora, durante todas as horas do dia, sem exceção.

O gênero “performance” se caracteriza por sua efemeridade, ou seja, seu estatuto possui um componente temporal (sua duratividade finita) e um componente espacial (ocorrência que se dá num determinado espaço no decorrer de um determinado intervalo de tempo). Dadas as propostas de Tehching, os conceitos “tempo” e “espaço” se subvertem, pois o artista os redimensiona. Em “Jump”, o tempo é reduzido ao mínimo que uma *performance* pode durar (frações de segundo quase inapreensíveis) e o espaço inexistente, pois a *performance* ocorre no ar, durante o deslocamento de seu corpo do prédio ao chão; em “Time clock”, o tempo é dilatado a um intervalo absurdo de um ano, impensado para uma *performance*, enquanto o espaço em que o artista deve ficar é “livre”, não definido, desde que a cada hora ele se encontre na presença do relógio para bater o ponto.

O tempo, nesta proposta, em suas dimensões exageradas, dilui a efemeridade e põe em evidência sua ação corrosiva: não da matéria, mas dos propósitos, convicções, verdades. O espaço, por sua vez, aparentemente “livre”, circunscreve-se no âmbito da distância que o artista pode ficar do relógio do ponto, ou seja, ele pode ir aonde quiser, desde que dê tempo de ir e voltar no intervalo de uma hora para que possa bater o ponto novamente. Dessa forma, o espaço é medido e calculado pela unidade temporal – pelo tempo que o corpo leva para se deslocar até um determinado lugar – e não propriamente por uma unidade espacial (metros, quilômetros). O relógio do ponto é um convite a um questionamento severo sobre a liberdade de ir e vir. Na *performance*, o artista está preso no tempo e não no espaço. O aporte teórico que subsidia as discussões é a Semiótica greimasiana (“Du sens” I, II, entre outros), com inserções da Psicanálise freudiana (“O mal-estar na civilização”) e da filosofia (Santo Agostinho, “Confissões”; Agamben, “Profanações”; Platão, “O mito da caverna”). A abordagem analítica toma o objeto artístico enquanto objeto linguístico, em sua dimensão discursiva, semântica e simbólica. Convém utilizar este.

2. O objeto

A exposição “Doing Time” constitui-se como uma exposição *sui generis*, devido ao fato de propor-se a apresentar o registro fotográfico de duas *performances* já ocorridas, ou seja, não é uma exposição de fotos

(artísticas) nem uma *performance*, mas a representação do que foram as *performances*. Há uma sobreposição de códigos e de suportes que inauguram uma forma alternativa de perpetuar uma expressão artística efêmera. Nessa modalidade de arte – *performance* –, a apreciação, contemplação, observação e fruição se dão de forma única, pontual e irrepetível.

Ao assistir a uma *performance*, o destinatário não detém o controle do tempo de contemplação. É o *performer* que pontua essa dimensão – o tempo –, o qual, aliás, constitui-se um componente central dessa forma de expressão, pois é ele o produtor da efemeridade, é nele que os objetos e ações se situam, descrevem uma narrativa e se esvaem.... Já ao contemplar qualquer outra modalidade de expressão artística, o destinatário pode deter-se diante dela pelo tempo que quiser (pintura, escultura, instalação, a literatura) ou, no caso das artes como a dança, o teatro, o cinema, a música, ele pode voltar a apreciá-la mais vezes em outras apresentações/espetáculos ou outras infindáveis vezes em execuções de reproduções fonográficas e audiovisuais.

A diferença fundamental entre a *performance* e as outras expressões artísticas que consistem em um espetáculo, como o teatro, por exemplo, é exatamente o tempo. Na peça teatral a temporalidade encontra-se no interior da narrativa, em seu aspecto constitutivo: os fatos ocorrem em um determinado espaço e num determinado tempo ficcional. Ao se assistir novamente à peça, o tempo será exatamente o mesmo porque está delimitado ficcionalmente. Assim, uma peça, por exemplo, como Hamlet, de Shakespeare, sempre se iniciará numa noite fria no Castelo de Elsinore e terminará com a morte de Hamlet dizendo “O resto é silêncio.” O conjunto de fatos e acontecimentos contém-se naquele espaço de tempo histórico, essencial para a motivação das contendas e disputas; fora daquele espaço e daquele tempo, a narrativa Hamlet não existe, ou seja, o tempo é um elemento constitucional.

Na *performance*, o tempo é externo à narrativa, ou seja, é a sua duratividade efêmera, fugidia e inapreensível que a constitui. O decorrer cronológico, a temporalidade externa, o intervalo de tempo transcorrido a determinam. E por ser esse tempo de Chronos, do relógio, nunca mais será o mesmo. A narrativa de uma *performance* diz respeito à exterioridade, à relação pontual do performer com a realidade, com seus destinatários. Na *performance* de Tehching Hsieh, “Jump” (Salto), em que ele cai em queda livre do segundo andar de sua casa, é a duração da queda o foco da narrativa, ou seja, o tempo. Inapreensível, irrevogável, é o tempo que revela o sentido (ou o tira) de tudo que se passou: uma ação muito

extensa em sua dimensão ontológica – a coragem, a ousadia, a dor – dentro de um espaço de tempo quase imensurável, a ponto de ter que ser filmada, fotografada para poder ser vista em sua inteireza.

Tais considerações nos levam a perceber a *performance* como a “arte do real”, enquanto todas as outras modalidades artísticas modulam-se no universo da ficção. Segundo as considerações de Gustavo Bernardo, em “A ficção cética” (2004),

No mundo considerado real, dizemos que as leis da gravitação universal são aquelas enunciadas por Isaac Newton; no mesmo mundo, consideramos verdadeiro que Napoleão tenha sido morto em Santa Helena em 5 de maio de 1821. Contudo, cientistas e historiadores mantêm a mente aberta para admitir formulação diversa da gravitação ou nova data para a morte de Napoleão, caso novas evidências ou novos documentos provem o contrário do que se sabia até então. [...] O mundo criado pela ficção, no entanto, é diferente. No mundo da ficção, Sherlock Holmes era solteiro e Anna Karenina se matou; Sherlock Holmes não pode ter sido de modo algum casado ou viúvo, nem Anna Karenina pode ter morrido de morte natural. (KRAUSE, 2004, p. 22-3)

A *performance* de Tehching Hsieh conta com o componente real mais corrosivo: o tempo, ou seja, embora haja um forte propósito de chegar ao final da *performance*, não há uma boa margem de certeza de que isso ocorrerá. Ao contrário, paira uma grande dúvida sobre a sua realização, dada a bizarrice de sua proposta, que exige grande disciplina e sacrifício do performer. Dessa forma, o que ocorre na *performance* está sujeito a intercorrências (e em muitas *performance* elas são até solicitadas, como, por exemplo, a participação efetiva do público) próprias do decurso da narrativa do real, distanciando-se definitivamente da estabilidade da narrativa ficcional.

Para Umberto Eco (2013, p.), os textos ficcionais, à diferença do mundo e ainda quando ambíguos, explicitam uma margem muito clara de certeza, conduzindo-nos a paradoxo interessante: a ficção desrealiza o real para criar um novo real mais seguro, portanto “mais real” do que aquele que se encontrava no ponto de partida. (KRAUSE, 2004, p. 22-3)

A ficção, ao ser concebida, adquire existência própria e nada poderá mudá-la, enquanto o real, por ser um conjunto de arranjos de modalidades e de contratos entre sujeitos, torna-se imprevisível, incontrolável, inapreensível dentro da dimensão temporal, isto é, não existe. Em “Confissões”, Santo Agostinho trata com bastante propriedade desta inapreensibilidade do tempo e, conseqüentemente do que ocorre dentro dele.

Segundo o autor, não se pode apreender o futuro, o tempo futuro, porque ainda não chegou, tudo que há neste tempo são projeções imagi-

nárias; não se pode apreender o passado, o tempo passado, porque já passou, tudo que está no tempo passado são memórias (que não deixam de ser projeções imaginárias); e o presente, por estar em decurso, passando, também é inapreensível, pois cada partícula do tempo presente flui do futuro, de um devir, ao passado pelo lapso fugidivo do agora. Mesmo empregando-se o gerúndio, o fato narrado está em ocorrência; esta forma nominal do verbo expressa continuidade e não estagnação na linha temporal, o que seria impossível.

A *performance* é a expressão do ponto de vista do “agora”, mesmo que seja sobre um fato de “então” (do passado ou do futuro). Em outras palavras: o artista se expressa com um vocabulário ideológico contemporâneo sobre determinados objetos e valores, contando com a troca intersubjetiva com os sujeitos destinatários – o público –, não necessariamente com sua presença (embora em algumas *performances* esta seja essencial), mas com sua existência, com suas formas de vida, como atores da realidade (o que faz dele, o público, sujeito – enquanto interlocutor – e objeto – enquanto componente ou agente do tema). A *performance* propõe um diálogo sobre (ou pelo menos uma escuta de) um conceito de um determinado valor posto em cheque.

Quando, por exemplo, em sua *performance* “Limite Zero” (2012), a artista visual paraense Berna Reale, uma mulher sai nua às ruas, pendurada pelos pés e mãos atados a um varão apoiado sobre os ombros de dois homens que a carregam, vestidos com roupas de trabalhadores de frigoríficos, ela exorta os transeuntes ao choque diante da flagrante vulnerabilidade da mulher. Cada um que a assistir passando (nenhum voluntariamente, haverá aqueles que desviarão os olhos, pois foi a *performance* que foi até eles) responderá de uma forma diferente ao apelo, dividindo-se entre aqueles que compreendem e partilham a ideia de que a mulher deve ter seu lugar sociocultural e ideológico revisto e aqueles que não compreendem nem partilham tal ideia.

Figura 2. Limite Zero (2012).



Fonte: Autora.

A *performance* se notabiliza por essa inserção espaço temporal, por provocar uma bolha inusitada no contexto do cotidiano e ranhuras no relevo retilíneo imaginário da linha temporal. No exemplo acima, esta *performance* inseriu-se momentânea e extraordinariamente (ao passar) naquele espaço público, naquele instante. Após ter passado, o espaço voltou à “normalidade” e o tempo retomou sua dimensão cronológica, interrompida por alguns instantes, porém não voltaram a ser os mesmos: passaram a ser o espaço e o tempo em que houve uma *performance* de uma mulher que saiu à rua nua pendurada pelos pés e mãos atados a um pau apoiado sobre os ombros de dois homens que a carregavam.

Essa é a condição da *performance*, que a distingue de todas as outras manifestações artísticas e até mesmo de manifestações políticas, de classes, de gêneros, etc. Nesta, mesmo que uma mulher (ou um grupo de mulheres) saia nua às ruas para manifestar-se sobre sua condição, ela estará partindo de seu próprio lugar de fala – embora seja em nome de muitas –, com uma linguagem denotativa (cartazes e palavras de ordem), sendo que a nudez terá uma função simbólica apelativa. Já na *performance*, a linguagem simbólica propõe uma leitura mais elaborada do tema, inscrito no arquétipo iconográfico proposto da condição feminina: os pés e mãos atados, dependurada e sendo carregada (por homens, observe-se) como se fosse para um abate. Ali não se tem a *performer* nua, mas sim um corpo feminino nu: uma linguagem eloquente de vulnerabilidade. A artista se des-subjetiva para assumir uma dimensão metafórica transcendente.

A *performance* de Tehching é um ato solitário, não demanda a participação de pessoas nem se coloca aberta ao público, o relógio do ponto encontra-se no interior de sua casa. O registro fotográfico é o componente que vai tecendo o fio narrativo hora a hora, dia a dia, concebendo uma sintaxe entre as imagens (cartão do ponto com o registro hora a hora, o cabelo de Tehching crescendo, diferentes horários mostrados no relógio do ponto) de modo a apresentar ao público o trabalho em seus vários estágios, os quais, se vistos de modo estanque, não adquirem o sentido buscado, qual seja: o peso do tempo sobre as ações cotidianas, sua ação sobre a liberdade do indivíduo, seu papel crucial na narrativa. É a relação entre os estágios que produz sentido em cada um deles; esse princípio semiótico justifica o registro fotográfico, imprescindível para o vislumbre simultâneo deles e para a produção dos efeitos de sentido de aprisionamento físico (o corpo do *performer* fica circunscrito a um espaço restrito) delimitado pelo tempo (em que seja possível deslocar-se de modo a estar à frente do relógio de ponto à hora estipulada).

3. As performances de Tehching Hsieh

Figura 3. Cartaz da exposição.



Fonte: Autora.

O título da exposição, “Doing time”, em tradução literal corresponderia a “fazendo tempo”, sentido bastante sugestivo para seu conteúdo: *performances* que tematizam o tempo em grandezas extremas para uma *performance* – mínima, segundos; máxima, um. O sentido no idioma inglês, contudo, é outro (embora contíguo): “doing time” significa “cumprindo pena”. Tal significado vai além, pois apresenta as *performances* em seu sentido ontológico, ou seja, o propósito de cada uma delas demanda do artista sacrifícios, dores, privações, além de – no caso da segunda, “Time clock” –, ele ter que realmente cumprir uma sentença temporal, à semelhança das sentenças prisionais.

Uma sentença prisional contém uma penalidade de reclusão (há a privação de espaço, de liberdade de deslocamento espacial) e há a extensão temporal em que essa penalidade deve se dar. A reclusão ganha a proporção de pena no interior da extensão temporal. Uma reclusão por horas ou dias parece perfeitamente suportável; contudo, à medida em que a duração da reclusão aumenta, a pena vai se configurando como mais grave proporcionalmente à gravidade do ato que gerou a condenação.

Na *performance* “Time clock” tem-se uma sentença temporal (o propósito de duração da *performance* é de um ano), mas não se tem a reclusão espacial. Aparentemente o *performer* está livre para deslocar-se para onde quiser “desde que esteja à frente do relógio para bater o ponto” a cada hora. Ora, então, se ele é livre para deslocar-se e não pode ir mais longe que a um lugar para onde não se demore mais que meia hora para ir (pois tem que ter meia hora para voltar), então ELE ESTÁ PRESO NO TEMPO!!!

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

“Time clock” é, como “The Jump”, uma *performance* sobre o tempo, porém com uma proposta totalmente diversa. Enquanto nesta a duração temporal é de segundos, naquela é de um ano. Tehching Hsieh se propõe a registrar presença em um relógio do ponto instalado em sua residência, de hora em hora, durante as 24 horas do dia, no decorrer de um ano. No relógio do ponto foi instalada uma câmera fotográfica com um cabo em cuja ponta havia o dispositivo a ser acionado, de modo que ele próprio, com o dispositivo ao alcance de sua mão, pudesse fotografar-se batendo o ponto a cada hora.

Figura 4. Relógio do ponto e o dispositivo para os autorretratos (selfies).



Fonte: Autora.

No início da *performance*, Hsieh aparece com os cabelos cortados rente ao couro cabeludo (raspados), estratégia empregada para ter mais um aferidor da passagem do tempo, considerando-se que à medida que os cabelos crescessem pudesse ser observado com evidência que havia passado certo número de dias, semanas, meses, proporcional ao tanto que os cabelos haviam crescido. No final da *performance*, após um ano, seus cabelos aparecem bastante crescidos, na altura dos ombros.

Figura 5. Tehching no início da *performance*.



Fonte: Autora.

XXVII CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Figura 6. Tehching no início da *performance*.



Fonte: Autora.

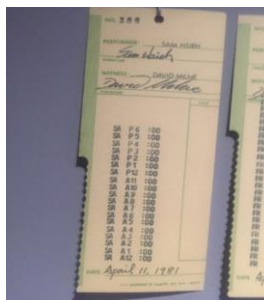
Além do registro das fotos (foram tiradas 8.760 fotos (24 horas x 365 dias = 8.760 horas)), foi feito o registro do relógio do ponto na cartela de papel (à época não havia controle de presença por meio digital), de modo que em cada cartela havia o registro das 24 horas de cada dia. Sendo assim, foram produzidas 365 cartelas em que constavam 24 registros em cada uma, perfazendo um total de 8.760 registros.

Figura 7. Primeiro dia, primeira cartela de ponto.



Fonte: Autora.

Figura 8. Último dia, última cartela de ponto

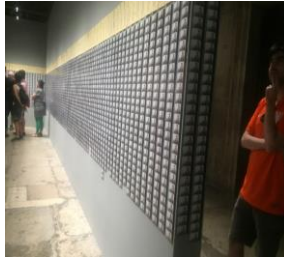


Fonte: Autora.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Na exposição, além do relógio de ponto, foram expostas as 8.760 fotos e as 365 cartelas, dispostas nas paredes em ordem cronológica, em colunas verticais, que continham a cartela de ponto no topo de cada coluna de fotos, as quais registravam cada hora do dia indicado na cartela.

Figura 9. Fotos e cartelas expostas nas paredes do recinto da exposição.



Fonte: Autora.

O fato de Hsieh ter tomado um relógio de ponto como meio de controle da proposta temporal da *performance* é altamente simbólico, pelo fato de este mesmo objeto ser meio de controle do tempo dos contratos de trabalho humano. Embora o registro do ponto possa parecer uma mera formalidade contratual, sua significação extrapola, e muito, o simples gesto do trabalhador de “bater o ponto”. O sentido mais profundo desta ação é que não é o suor de seu rosto, as forças de seus músculos ou a capacidade de seu cérebro que um trabalhador dispense ao trabalhar, em troca de uma remuneração (embora também seja); o que ele dispense, na verdade, é o seu tempo. As cargas horárias de trabalho de oito horas diárias mantêm os trabalhadores sob controle, pois não lhes resta tempo para refletir, criar, analisar, criticar, conscientizar-se, rebelar-se. Quando um trabalhador adquire algo, compra algo com o dinheiro recebido como remuneração por sua atividade, não é com o dinheiro que ele está pagando, mas sim com o seu TEMPO, ou seja, com a sua VIDA.

Figura 10. Cartaz da exposição “Out of now”.



Fonte: Autora.

Não por acaso, no cartaz da exposição lê-se “out of now”, que significa, em tradução livre, “fora de agora”. Essa expressão contém uma incongruência semântica, pois a condição de existência, de “ser”, estar”, dá-se em um dado momento, que se constitui exatamente o “agora”, o tempo da existência. Metaforicamente, estar “fora de agora” é estar existindo fora de “ser”, fora de uma vida subjetiva, própria, que é o papel do trabalhador como uma peça de uma enorme engrenagem (Tempos modernos, de Chaplin) que des-subjetiva o sujeito para torná-lo um objeto.

Hipoteticamente, contudo, o homem tem a sensação de liberdade e de controle de seu tempo, de poder fazer o que bem quiser. E “pode”, mas em seu tempo “livre”. “Livre” é antônimo de “preso”, característica de quem está impedido de agir, que é justamente o tempo em que o homem está trabalhando. Isso significa dizer que esta sensação de liberdade e de autonomia é tão falaciosa quanto a célebre frase da Rainha de Copas em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol: “Doces hoje não, mas sim todos os outros dias”. Alice, ao ouvir esta sentença, conformou-se com o fato de que só não poderia comer doces naquele dia.

No dia seguinte, contudo, ao protestar contra a permanência da proibição de comer doces, escutou da rainha; “Eu disse “Doces hoje não, mas sim todos os outros dias””, ou seja, a sentença era proferida diariamente, fazendo com que tal atualização a cristalizasse dentro de um “agora”, de um momento presente, de modo que a possibilidade de comer doces restasse “out of now”, ou seja, “fora do agora”. Analogamente, o homem é livre para fazer o que quiser, ir aonde quiser, desde que tenha tempo livre para isso, ou mesmo dinheiro (que é fruto de seu tempo).

Na *performance*, “Time clock”, não se fala em espaço, em deslocamento espacial, o homem está livre para deslocar-se para onde quiser “desde que esteja à frente do relógio para bater o ponto de hora em hora”.

“The Jump” (1973) e “Time clock” (1980/1981) são duas *performances* que tematizam o tempo em sua dimensão física, filosófica, cultural e semiótica. Ao propor uma *performance* de duração de lapsos de segundo (“The Jump”) e outra com duração um ano (“Time clock”), o artista coloca em questão a relação sujeito – espaço – tempo, metaforizando as implicações desta relação na vida cotidiana e colocando em evidência as agruras subliminares inerentes a ela.

Na *performance* “Jump” (salto, em português), tem-se um sujeito que lança seu corpo – que se encontrava no interior de sua casa no se-

gundo andar, lugar seguro – para fora, no espaço, sabidamente um lugar (se é que se pode chamá-lo assim) que o levaria à queda ao chão.

Figura 11. Sequência de imagens da queda.



Fonte: Autora.

Vários são os aspectos que envolvem esta ação. Em primeiro lugar, há que se considerar que havia um conhecimento prévio de que a queda era perigosa, que poderia provocar fraturas (como realmente provocou, dos dois tornozelos), muita dor física e outros eventuais problemas de saúde, como sequelas, mutilações e até a morte. Esse ato deliberado e cometido envolve mais do que a representação do tempo inapreensível (foi preciso registrar a queda para ser possível vê-la completamente), do presente fugidivo que nada mais é que o desvão entre o passado e o futuro. Há um componente de ousadia e renúncia, coragem e desprendimento.

Hsieh poderia ter lançado qualquer outro objeto do alto do segundo andar, que tivesse seu peso, que cairia da mesma forma ao chão. Poderia ser uma estátua, ou um manequim, ou mesmo um bloco de plástico ou de pedra. Contudo, esse objeto que fosse lançado não causaria, obviamente, o impacto que um corpo humano, vivo, é capaz de causar. Tal impacto se dá pelo risco de vida contido na ação, o qual alinha-se à efemeridade do tempo, contida em sua duração. Assim, tem-se a vida como um evento fugaz, incontrolável, um simulacro.

No interior dessa dimensão fugaz, o homem constrói sua narrativa fluida como o decurso de um rio que corre em paralelo à correnteza do real. A queda de segundos é a expressão do fazer do homem no mundo, de seu desejo inconsciente e cego de atender a sua pulsão de morte e seu esforço hercúleo e inglório de tentar detê-lo. Há escadas para descer do segundo andar ao chão, há o conhecimento do perigo de descer saltandose pela janela; no entanto o corpo se lança, se arrisca, se fratura, sofre dor. Qual seria o sentido desse salto? O mesmo sentido da vida: nenhum.

Visto de fora, o seu sentido é claro: mostrar o nonsense da existência e a fabricação do sentido e da realidade.

Figura 12. O salto.



Fonte: Autora.

Em suas “Confissões”, Santo Agostinho já teria abordado essa relação simbiótica entre o tempo e a existência humana: esta é inexistente fora da dimensão temporal (que lhe dá existência); e inapreensível, no interior da dimensão temporal, que relativiza, dilui e se faz passar por ela (a existência). A abstração é tamanha que “se ninguém me pergunta, eu o sei; mas se me perguntam, e quero explicar, não sei mais nada” (1964, XI, 14, 17).

“The Jump”, o salto, figurativiza, de forma minimalista, numa cena, a relação do homem com o tempo. No projeto do salto, a queda era o futuro, tinha já uma existência virtual, o sujeito que saltaria já existia em virtualidade. Após o salto, a queda tornou-se passado, lembrança, e o sujeito instalou-se na memória. Sobrepostos nas projeções temporais, os sujeitos se desdobram para conceber um sujeito que espera (o futuro) e que lembra (de um passado), instalado no presente, que nada mais é do que uma percepção subjetiva de suas próprias projeções.

Mas o que agora parece claro e manifesto é que nem o futuro, nem o passado existem, e nem se pode dizer, com propriedade, que há três tempos: o passado, o presente e o futuro. Talvez fosse mais certo dizer-se; há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies de tempos existem em nosso espírito e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança (Cf. AGOSTINHO, 1964, XI, 20, 1).

Essa *performance* sobre o tempo, com uma duração cronológica tão ínfima, é capaz de conter um acontecimento que se expande enorme em significação, deixando clara a autonomia dos fatos no decurso do tempo, os quais transitam do futuro ao passado, atualizando-se toda vez

que são postos em existência pela linguagem (“no espírito”, para Santo Agostinho). Assim, no interior da narratividade, os fatos ancoram-se em marcadores temporais, os quais organizam e balizam as relações de anterioridade e posterioridade, de causa e efeito, de relações binárias de oposições, fazendo, por meio dessas relações, emergir a significação, o sentido buscado.

Mas como o futuro, que ainda não existe, pode diminuir ou esgotar-se? Como o passado que não existe mais pode aumentar, senão porque no espírito, autor dessas transformações, se realizam três ações: o espírito espera, está atento e se recorda. O objeto de sua espera passa pela atenção e se transforma em lembrança.

Com efeito: quem ousará negar que o futuro ainda não existe? Contudo, a espera do futuro já está no espírito. E quem poderá contestar que o passado já não existe? Contudo, a lembrança do passado ainda está no espírito (Cf. AGOSTINHO, 1964, XI, 28, 1).

Tehching Hsieh, ao conceber um objeto artístico abstrato, como uma *performance* – a qual, por sua natureza, já conta com o tempo como seu elemento constitutivo (além do espaço, o corpo do artista e a relação com o público) –, coloca o tempo como objeto central, temático, discursiviza sua efemeridade em um salto e oferece seu corpo como instrumento balizador da relação homem/espaço/tempo, ou seja, enquanto a queda do corpo estabelece um marco temporal efêmero, o conjunto de impressões e sensações provocadas por ela reverberam-se com proporcional intensidade na linha do tempo cronológico.

Figura 13. O corpo chega ao chão.



Fonte: Autora.

O salto termina quando o corpo encontra o chão, se fratura, sofre; a *performance* termina; o tempo da queda termina; no tempo que se segue, contudo, há um salto, um corpo, um choque, que se alojam na memória e transitam no passado, presente e futuro da semiose subjetiva, individual e coletiva, que se instituem na/pela linguagem.

4. Conclusões

“Doing time” é uma exposição que nos leva a refletir sobre a efemeridade da vida, do tempo em si, e sobre como percebemos o tempo em sua dimensão física, psicológica, narrativa. A exposição tem como objeto algo já ocorrido mas documentado, o que significa uma forma de atuação do homem face ao Real e uma reação daquele à transitoriedade narrativa da realidade, ou seja, ao documentar, o homem cristaliza fatos e acontecimentos na linha temporal, concebendo uma realidade discursiva instável, passível de modificações. A essa ancoragem relativamente organizada dá-se o nome de historicidade.

Nessa medida, o que se tem é uma exposição cujo objeto é o tempo em seu transcurso, a qual lança mão, paradoxalmente, de um registro estático do tempo (imagens (fotos) e objetos), ilustrando a relação do homem com a linguagem em sua propriedade de verossimilhança. Sob esse ponto de vista, a exposição nos coloca diante da maior inquietação da existência humana: o seu sentido. Tehching Hsieh desafia o tempo em seu aspeto mais cruel: o seu poder corrosivo e limitador. Vivemos “dentro” de um tempo inapreensível, que nos escapa e não nos pertence. “Todos os dias quando acordo/não tenho mais/o tempo que passou/Mas tenho muito tempo/temos todo o tempo do mundo” (Tempo perdido, Legião Urbana).

A ilusão de se ter “todo o tempo do mundo”, de sua perenidade, sobrepõe-se à percepção da inexorável efemeridade do tempo. Hsieh ilustra essa resistência do homem à passagem do tempo com uma proposta arrojada de disciplina e controle, fazendo significar que o homem, em seu fazer no mundo, concebe um simulacro de existência atemporal, o qual lhe concede um lócus de conforto a salvo do caos. Surpreendentemente, o homem parece preferir esse modelo pronto, proposto pelo sistema, de um tempo compartimentado em horas: de entrada no trabalho, de almoço, de intervalo, de saída, hora de dormir, descansar, passear, ser feliz; as primeiras certas, cotidianas, frequentes, as últimas prováveis, raras, sonhadas.

Parece ser preferível ter o script pronto, viver por dever, não precisar pensar, não criar, não ter que escolher. Talvez seja mesmo preferível viver “out of now”, “fora do agora”, pois do contrário a vida poderá parecer insuportável. Curiosamente Hsieh nos demonstra isso de modo flagrante: a forma de vida encenada na *performance* (a nossa, a que vivemos, presos no tempo do mundo do trabalho) nos parece insuportável,

mas, óbvio, não a percebemos como nossas vidas e pensamos levar uma vida livre, bem diferente daquela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- AGOSTINHO, Santo. *As Confissões*. São Paulo: Edameris, 1964.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização (1930)*. São Paulo: LeBooks, 1976.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido II - Ensaio semiótico*. São Paulo: Edusp, 2014.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*, AnnaBlume, 2004.