

MODERNIDADE, espaço, tempo

Bernardo Pinto de Almeida
Universidade do Porto

Valerá a pena, ao integrar uma reflexão conjunta a propósito do que liga a poesia com as demais artes, e mesmo se brevemente, recordar o que a historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss escreveu nessa obra fundamental que é *Passages in Modern Sculpture* (1977), a propósito da noção de tempo na escultura moderna, considerando, contra a definição clássica proposta por Lessing que, mais do que uma arte do espaço, a escultura Moderna deveria ser considerada como uma arte do tempo. Para Lessing, como sabemos, e também longamente para todos os seus inúmeros seguidores – e foram estes muitos já que foi imensa a sua influência quer sobre os Neo-clássicos quer sobre os Românticos –, a poesia estaria, como arte, do lado do tempo, enquanto a escultura estaria antes do lado do espaço. Isto é, numa e na outra, respectivamente, o tempo e o espaço seriam os motores fundamentais, intrínsecos ao acto criativo próprio (específico) que as gera. E Krauss, para evidenciar a sua hipótese, analisa ainda as teses de Carola Giedion-Welcker, que defendeu também, ainda na década de trinta do século XX, ser a escultura eminentemente uma arte do espaço, para lhe opor, por sua vez, o conceito de uma escultura motivada sobretudo pela dimensão tempo.

>>

Escreveu Krauss:

toda e qualquer organização espacial traz no seu interior uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal. A história da escultura moderna estará incompleta sem uma discussão das consequências temporais de um arranjo particular da forma. (...) Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior dos seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém o seu enorme poder expressivo. (Krauss, 1988: 6)

94>95

Ora se é verdade que a tese de Krauss tem uma pertinência conceptual difícil de rebater, pelo menos no seu fulgor mais imediato, creio que valerá a pena, assim mesmo, sustentar que se podemos concordar com a ideia de que o tempo é decerto uma dimensão fundamental na produção escultórica mais avançada, e sobretudo na época contemporânea, tal definição desta arte não é, em absoluto, a que mais se incorpora nela como factor predominante, sobretudo no período ligado ao campo cultural que designamos como o da Modernidade. E já não o fora também antes, de resto, na sua tradição clássica, onde julgo que foi de facto a matéria a sua dimensão primordial e, como tal, aquela que se manifestou, de um modo absolutamente dominante, sobre os demais (por isso Miguel Ângelo podia falar de arrancar a alma prisioneira na pedra).

Mas sustentarei, igualmente, que também o tempo não foi, de facto, a dimensão predominante na própria Modernidade histórica ou, digamos assim, baudelairiana, mesmo se é aí que tal dimensão começa a querer ganhar alguma expressão, nomeadamente na célebre procura de uma complementaridade, por exemplo nesse espaço difuso da moda, pairando algures entre o efémero e o eterno. E que, como já o referi, o tempo passaria a ter tal importância apenas no período

histórico da chamada *contemporaneidade*, isto é, nessa outra arte que ganhou novos rumos conceptuais e formais no imediato pós-guerra (naturalmente que admitindo algumas exceções premonitórias, como Brancusi ou Giacometti, sobretudo). E, tendo assim discordado um pouco de Krauss, assumirei então, e aí já com ela, que é precisamente com a abertura ao que a mesma autora conceptualizou como um novo campo, a que chamou o *campo expandido* (*the expanded field*), que a dimensão tempo passou a operar de modo constitutivo e mesmo programático nos processos próprios e intrínsecos (quer dizer: interiores ao seu mecanismo constitutivo) da criação e da invenção da escultura como arte. Ou seja, que a dimensão tempo fez a sua entrada plena nos processos da escultura apenas depois da sua libertação desses paradigmas (que tentarei definir mais concretamente adiante) que a dominaram no período histórico balizado entre aquilo que designamos por Modernidade e Modernismo.

>>

Valerá pois a pena voltar sobre o argumento de que a escultura, mais do que uma arte do espaço foi, longamente e desde a sua origem, uma arte da matéria. E que, por oposição a esta definição, foi ao incorporar em si a dimensão espaço que a génese do que chamamos Modernidade pôde ocorrer, fundamentalmente através da evidenciação cada vez mais nítida dessa dimensão, outrora senão ausente ao menos jamais presente em termos idênticos, e com a progressiva presentificação da dimensão espaço como algo que se foi tornando cada vez mais visível. E, levando um pouco mais longe este raciocínio, afirmar ainda que foi pela presentificação nas obras de criação (seja ela plástica ou poética) da dimensão espaço, que a dimensão tempo (de que Krauss veio falar) pôde, finalmente, chegar a ter lugar. A defesa de tal argumento pede, porém, que nele nos detenhamos com alguma atenção e cuidado.

Se lembrarmos um pouco a génese da Modernidade na pintura (sobretudo com a obra de Manet) poderemos compreender como aquele conceito ganhou corpo e mesmo a forma

mais exacta da sua conceptualização enquanto acontecimento singularizado precisamente no momento em que se operou uma transformação na forma de representar a dimensão espaço. Isto é, e dito de outra maneira, no modo como no interior do processo próprio da pintura (no seu processo interno específico) se passou a conceber diferentemente a noção de espaço e a forma mesma de o pensar e de o dar a ver. Tal acontecendo, sobretudo, em virtude do efeito gerado pela cada vez maior *retracção* do espaço (Pinto de Almeida, 1995), que a meu ver caracteriza a operação a que, propriamente ou não, designamos por Modernidade. A qual, por seu turno, permitiu gerar uma outra concepção da pintura cujo carácter se foi tornando cada vez menos *re-presentativo* para se construir, também cada vez mais, como de sentido *a-presentativo*. Isto é, ligado não apenas a uma necessidade de Realismo (tal como anunciado por Courbet, antes de todos) como, sobretudo, a uma atenção cada vez maior à própria realidade da arte, nomeadamente ao seu carácter bi-dimensional no caso da pintura (e sobre este aspecto da progressiva conquista do que se designou por *flatness* ergueria mais tarde Clement Greenberg o seu monumento crítico, em torno da noção até então imprecisa de Modernismo).

Mas o que importa por agora reter é que esse movimento complexo que ainda hoje designamos por Modernidade, aceitando uma noção em grande medida forjada por Baudelaire mas que atravessou em momentos diversos, embora historicamente próximos, quase todas as artes, terá talvez começado na poesia a sua mais profunda instauração, e antes mesmo que se contagiasse às demais artes, nomeadamente à pintura. Com efeito, se recuarmos ao exemplo incontornável dos poemas de Baudelaire (e mesmo tanto a esses quanto ao que viria a ser o seu texto estético por excelência programático, *Le peintre de la vie moderne*), nomeadamente às suas justamente celebradas *Les fleurs du mal*, mas também aos pequenos poemas em prosa reunidos em *Le spleen de Paris*, aperceber-nos-emos de que aquilo que mais se transforma no interior desses poemas não é sequer da

ordem do que, neles, é forma típica (plano em que permanecem, a muitos títulos, próximos de uma concepção clássica) mas, muito mais profundamente, o modo como passaram a inscrever uma dimensão propriamente espacial. Ou seja, absorvendo em si, ou para dentro de si, esse modo mais concreto e mesmo mais intenso do espaço exterior. Já que é por ela, pela dimensão (em si mesma abstracta) do espaço e, mais concretamente, pela inscrição de signos capazes de o tornar presente *no*, ou melhor, *ao* processo do poema como signos que transportam a presença do próprio *espaço exterior*, que a alegoria, que neles ganhará progressiva força ao longo do processo da Modernidade, pôde chegar a ter lugar.

>>

Isso sente-se, igualmente, quando aproximamos por exemplo a poesia de Cesário Verde. Veja-se os poemas "O Sentimento dum Ocidental" ou "Num Bairro Moderno" e a sua constante inscrição de signos de uma espacialidade concreta e sobretudo próxima, como se vista num *scoop* ou num instantâneo que tudo deve à invenção da fotografia: a cidade, desde logo, mas depois cada uma das suas partes, que vão emergindo visualmente, desde as suas formas de população recortadas nos exemplos buscados nos diversos estratos sociais, às formas típicas das arquitecturas — nas mansardas como no recorte nítido das ruas —, ao Tejo, ou mesmo à referência à maresia que serve a indicar a proximidade física e concreta do mar, ali ao lado.

Poder-se-ia, é claro, argumentar que também a dimensão tempo aí se faz presente, nomeadamente pela referência ao instantâneo fotográfico, e tanto mais que, deveras, essa dimensão é afinal indissociável da dimensão espaço. Mas na verdade, se é certo que também aí o tempo emerge, ou se faz sentir presente, sobretudo na passagem de um a outro lugar, ele é sempre uma consequência do haver espaço. Diria então que nestes casos que venho citando, na poesia como na pintura, a dimensão tempo é gerada por essa espacialidade transbordante que redesenha a matéria. Porque a matéria é transformada pelo próprio dinamismo dessa espacialização de tudo em que, creio,

consiste a experiência estética mais forte da Modernidade (e gostaria de referir, de passagem, o quanto nesses *não-lugares* de que nos falou Marc Augé (1992) que caracterizariam o que o autor designou por *sobremodernidade*, o que se apaga e tende a desaparecer é precisamente a experiência estética, ou sensível, do espaço).

O que se transforma, então, por acção dessa dinâmica de forças e de intensidades expansivas que vão gerando cada vez mais espaço, dizia, é a matéria: quer a matéria da palavra, a sua espessura, a que a presença activa do espaço invade de uma força de transformação (ou de metamorfose) constante quer, sobretudo, a matéria das próprias cidades, enquanto espaços que passam a ver-se através de uma lente que cada vez mais as aproxima, foca, dissecar, penetra nas suas descontinuidades e nos seus acidentes, nas suas expansões e nas suas extensões, nas suas diversidades como nas polaridades geradoras de diferenças e potenciadoras de transformação. É assim que mesmo as pedras parecem sair do estado inactivo do inorgânico para serem de repente animadas por uma espécie de movimento gerado pelas próprias descontinuidades espaciais, cuja expansão parece ser ilimitada.

Diria pois que a Modernidade, enquanto modelo de reinvenção conceptual e formal, corresponde a esse novo momento histórico em que as artes inscrevem, no seu processo interno de construção, a dimensão espaço ou, mais em geral, uma acentuação da dimensão espacial, tomada como presença de um concreto, por si e em si mesmo reconhecível, alheio ou pelo menos dominante relativamente a qualquer outra presença: esta rua, aquela praça, uma dada cidade. Ou simplesmente um quarto de uma rua de uma cidade, onde por exemplo dois amantes vão para encontrar-se, reconhecendo-se como tal por esses signos quase ante-verbais, puramente físicos, em que emergem, através da intensificação sensível gerada por essa dinâmica dos espaços, o que parece trazer-nos a própria presença avassaladora da sua paixão. Pois também isso é espaço,

espaço infinitamente expandido, ou gerado como mais espaço, pelo movimento dos corpos. Os sentimentos sendo espaços eles mesmos, do mesmo modo que o encontro dos corpos potencia a criação de mais espaço.

É assim que, na Modernidade como depois no Modernismo, um sentimento pode ser um país, um continente, ou simplesmente uma cidade:

Une fois, une seule, aimable et douce femme, (...)

Et la solennité de la nuit, comme un fleuve,
Sur Paris dormant ruisselait.

>>

("Confession", Baudelaire, 1992: 132)

E a este significativo exemplo poderíamos juntar múltiplos versos encontrados no primeiro T.S. Eliot, particularmente em *Prufrock and other observations*.

É assim, também, que a descoberta do espaço como presença de um elemento transformador da matéria correspondeu ao desfazer do espaço clássico: estático, configurado, limitado e sobretudo inscrito por relações definidas pela forma. Diria então que ao *espaço-forma* do Classicismo se substituiu o espaço dinâmico, o *espaço-expressão*, que será gerador dessas novas relações de forças e de formas que se designa como sendo o próprio da Modernidade.

E que a Modernidade nos aparece pois como a emergência de um novo campo de forças, deflagrado pela dinâmica dos novos espaços (como não evocar aqui as célebres *Passagens de Paris*, de Walter Benjamin?) e pelas transformações neles geradas. Entre estas transformações avultando, desde logo, a passagem do espaço rural ao espaço urbano.

Depois, e dentro deste espaço cada vez mais expandido, o aprofundamento de relações espaciais cada vez mais intensivas e extensivas, geradoras elas mesmas de mais e mais diversos espaços. É assim que irão emergindo nas artes, e de um modo

cada vez mais intenso até ao Expressionismo, ao Futurismo e depois ao Cubismo, as evocações dos espaços dos lupanares e os das montras, os das ruas ou os das lojas onde floresce o pequeno comércio urbano, o dos salões de baile e o das grandes praças, e todos os demais espaços que, como que entre estes, se vão por sua vez desenhando como espaços intersticiais, contaminados dos signos de cada um daqueles que lhes é contíguo. Assim na poesia como na pintura. Pois tal é o modo como o espaço se presentifica no geral de todas as artes. E já que o espaço é dinâmico, que ele expande e retrai constantemente, como se respirasse, é então pela representação dessa respiração que ele se torna passível de ser figurado.

Na escultura, para buscar exemplos concretos, poderíamos pensar na obra célebre que Rodin intitulou *Catedral*, ou em *O Beijo*. Se na primeira é o espaço entre as duas mãos que quase se enlaçam que esboça o próprio espaço do amoroso elevado à altura de um sagrado, na segunda delas é a fusão das duas bocas num único bloco o gesto (o movimento no espaço) que faz eclipsar-se a separação dos amantes, consagrando uma espécie de espaço amoroso singular que gera a energia de que toda a obra irradia.

Se a pensarmos em termos de tempo, ela ficará assim para a eternidade, como símbolo do amor eterno (evocando quase uma dimensão clássica do tempo). Mas se, ao contrário, a pensarmos em termos de espaço, ela durará o tempo dessa respiração ou, dito de outro modo, desse movimento no espaço que os faz (aos dois que assim se abraçam até atingirem a plenitude do encontro) desejar eclipsar o espaço que os separa numa fusão total dos dois num só corpo. O espaço tornar-se-á deste modo, de resto, a primeira forma daquilo a que mais tarde Greenberg e Michael Fried designarão por *presentness*. E poderia mesmo acrescentar-se que a *presentness* é, por excelência, o espaço, quando este remete, sem qualquer mediação, para (ou sobre) o *Aberto*.

Ora gostaria de acentuar aqui que é esse movimento de

abertura a força que propriamente abstractiza, desde o seu próprio interior (desde o seu processo, portanto) a forma, seja esta musical, pictórica, poética ou escultórica.

Na pintura de Cézanne como nos ensinou Merleau-Ponty, aquilo de que se trata é de fazer *sentir o ar*, isto é, o espaço vibrando entre as coisas. Na música de Debussy, tal como, pouco depois, na de Satie, o silêncio far-se-á sentir como espaçamento, forma de ir separando e de assim acentuar nos vazios uma outra concepção da forma que progressivamente deixa de ser cheia. E mesmo se pensarmos no célebre *Carnaval des Animaux*, de Camille Saint-Saëns, o que se introduz de propriamente novo (como depois o voltaremos a perceber na *Carmen*, de Bizet) é uma presentificação do espaço onde os seres que o habitam caminham, se deslocam, vivem. Esta presença do espaço far-se-á sentir com cada vez maior intensidade até *West Side Story*, de Leonard Bernstein, em que parece (ouvindo simplesmente) que tocamos a própria presença das ruas, a sua intensidade, e a tensão, nelas, das várias personagens.

Na música, então, serão os sons que engendram mais espaço.

No caso da literatura, se admitirmos que os seus principais exemplos nesta época (e com raras mas honrosas excepções) nos chegam da América, Poe, Melville, Mark Twain, entre outros, aperceber-nos-emos de como em Poe a obsessiva presença das ruas é acolhida no cerne dos poemas (o que influenciou infinitamente Baudelaire); do modo como o mote de Bartleby se constrói sobre um espaço fechado tanto quanto a trama de *Moby Dick* requer os grandes espaços abertos do vasto oceano, onde caiba o combate sem fim entre a afirmação das forças de vida e a potencia de destruição do capitão Ahab (e vejamos como a própria baleia é, de um certo modo, uma representação da imensidão do espaço, assim como a Sainte-Victoire de Cézanne o era, ambas sendo muito mais do que simples formas da matéria); ou ainda do modo como nos romances de Mark Twain serão os grandes espaços para sempre

abertos, porque infinitamente potenciais da infância, aqueles que dimensionam o processo interno da narrativa e das próprias personagens centrais que, à maneira das de Whitman, existem num limiar que as faz pertencer tanto à natureza quanto às formas primárias da organização social em que se inserem (entre brancos e negros, entre natureza e cultura, entre rio e terra, entre sonho e realidade, etc.), ligando as duas de um vínculo que não deve ser quebrado sem que se quebre a unidade do *Todo*. Mas onde a presentificação do espaço é, uma vez mais e como sempre, concreta: as ruas de Filadélfia e Boston em Poe, Wall Street e o alto mar em Melville, o Mississipi e os campos adjacentes das suas vastas e primitivas margens em Twain. Ou toda a América em Walt Whitman.

No caso da escultura, muito mais surpreendentemente, será pela inscrição da dimensão espaço que se gera o passar a haver um *interior*, aí onde antes (no classicismo, precisamente) apenas havia matéria. A escultura clássica, perfeita (ou mesmo: quanto mais perfeita for), caracteriza-se precisamente pelo seu ser mimética. Ou seja, a sua perfeição decorre da capacidade de ser fielmente mimética. E o mimetismo corresponde essencialmente a um domínio gerado sobre a matéria. O que acontece, ao contrário, com a escultura na Modernidade é que ela gera no interior disso que antes era a matéria, um espaço outro, invisível, propriamente interior, que irradia uma energia que se comunica depois ao exterior, e que cava a matéria de um espaço que a aumenta, acresce, abre para o interior de si. E onde antes era matéria justa, agregada, a abertura ao espaço expande a própria matéria para dimensões a si mesma antes desconhecidas.

Do mesmo modo, então, será pela inscrição do espaço que a presença, ou antes a presentificação, do tempo pôde ir encontrar o seu lugar e o foi lentamente encontrando, abrindo caminho aos processos próprios da contemporaneidade. Se a Modernidade é a experiência estética do espaço, o Modernismo sê-lo-á dessa dimensão mais abstracta a que chamamos espa-

cio-temporal, sendo o contemporâneo uma experiência que transita já desta para uma outra em que o espaço é elidido e o movimento se opera entre planos de tempo. Se parto de avião de Madrid para Tokyo, a minha experiência do espaço é a do meio de locomoção e apenas posso referir a distância ligando-a a uma medida de tempo, sendo absurdo referi-la em unidades de espaço. A parecença cada vez maior desses lugares como os aeroportos contribui para tornar cada vez menos sensível a experiência estética dos espaços.

Ao contrário de Krauss, então, sustentaria que aquilo que mudou, na passagem de uma concepção clássica das artes em geral e da escultura em particular para uma concepção propriamente moderna, é precisamente a sua abertura à inscrição e ao trabalho operado nela pela dimensão espaço, mesmo se a partir de uma concepção dinâmica do espaço, diversa daquela que Lessing propunha. A presentificação do espaço no poema como, de outro modo, na literatura (pense-se em Flaubert, por exemplo, e nas minuciosas descrições dos espaços nas suas narrativas, correspondendo estes já não a espaços imaginados ou imaginários, sequer reelaborados sobre descrições anteriores, mas verdadeiramente a espaços reais, concretos) faz-se então como uma espécie de transbordar, no próprio interior da construção do poema, desse sentimento ainda não do tempo (como depois salientou Ungaretti), mas do espaço.

Assim, a presença do espaço, sendo este concebido como dimensão fugaz e muito abstracta, inapreensível no seu processo mesmo se mensurável (já que o próprio do espaço é a sua dinâmica de constante transformação), é o que passa a gerar no poema uma velocidade que o aproxima do que seria o pulsar do real, próprio da vida nas cidades e, em particular nas grandes metrópoles, também elas geradoras de cada vez mais espaço, como nessas passagens que Baudelaire exprimiu e que, depois, comentando-o, Walter Benjamin entendeu como metáforas ideais da Modernidade. Ora o que gostaria de acrescentar é que será pelo desenvolver dessa presentificação do espaço que o

poema moderno como, mais em geral, toda a arte moderna, foi ganhando uma dimensão propriamente alegórica. Foi Walter Benjamin quem, citando Creuzer, assinalou que "[a] diferença entre a apresentação simbólica e a apresentação alegórica é a seguinte: esta não significa senão um conceito universal, ou uma ideia distinta dela; aquela é a própria ideia, incarnada, tornada sensível. Ali uma coisa representa outra, aqui esse conceito ele mesmo descendeu neste mundo dos corpos, e é ele que nós vemos imediatamente na imagem" (Benjamin, 1985: 177).

104>105

Com efeito, é pela presentificação do próprio espaço onde um acontecimento pode chegar a ter lugar que a possibilidade de o inscrever é operada no poema, na música, na pintura ou na escultura. Em Rodin, os burgueses serão os de Calais, como em Baudelaire a Lola de um epigrama dedicado a Manet será de Valência, como em Manet a execução do imperador Maximiliano será no México, em Courbet o enterro será em Ornans, em Cézanne a montanha a Sainte Victoire em Aix, ou ainda em Bizet a Carmen será em Espanha.

Creio ainda poder afirmar que, não obstante ela referir uma organização do tempo, é pela presença acentuada do espaço que a História faz a sua entrada no próprio do acto criativo. Porque mais do que uma recitação dos processos cronológicos que introduzem uma dada cronologia, a História é uma ciência dos lugares e dos acontecimentos localizados (por isso é impossível realmente fazer uma História do Mundo, já que só na parcelarização espacial se torna possível inscrever e compreender a lógica do acontecimento que funda a noção de História). Acrescentarei pois que se há um signo ascendente na Modernidade ele é decerto o da presença urgente, necessária, contextual e fugaz da História, e também Baudelaire não se cansou, nos seus textos de estética, de o evidenciar. E, portanto, que essa presença da História é ainda uma forma possível de tornar sensível o que designei como a experiência estética do espaço que caracterizaria a Modernidade e depois ainda que já inscrita da consciência do tempo, o Modernismo. E que esses

nomes só fazem sentido na medida em que designam experiências estéticas concretas e não enquanto nomeações externas, meramente caracterizadoras de um bloco de acontecimentos que nada ligaria entre si.

Voltando agora à escultura, a presentificação nela da dimensão espaço será pois, e como referi atrás, expansiva: isto é, geradora de mais espaço. E é precisamente porque é geradora de espaço que ela se torna, depois, geradora de tempo. Compreender-se-á melhor agora o que para trás afirmei, então, segundo o qual o Modernismo corresponde à abertura do espaço que caracterizara a Modernidade a uma outra assunção do tempo como dimensão que liga os espaços entre si, conduzindo assim a experiência estética da Modernidade para uma outra dimensão, que poderemos designar propriamente por espaço-temporal, tal como requerida nas teorias de Einstein. O tempo interior de *Ulysses* de James Joyce, o tempo expandido de Rilke ou de Eliot, o tempo convergente de Picasso, ou seja, o tempo que poderemos designar por Modernista, enquanto forma de experiência estética, será, antes do mais, um dispositivo de mediação entre espaços, ou melhor, um *mediador de espaço*.

>>

Mas esse factor novo, gerado agora pela intervenção dessa mediação, transporta consigo uma aceleração que não apenas não retira dinâmica ao espaço como antes a transforma, acrescentando-a sempre de novas e surpreendentes dinâmicas (o Cubismo é disto o mais esclarecedor exemplo, como de outro modo os poemas caligramáticos procurarão sê-lo para a poesia) que, em conjunto com essa que antes era apenas própria do espaço, potencia infinitamente o desdobramento e a multiplicação de ambas as dimensões.

Acrescentaria então, abreviadamente embora, e uma vez que essa discussão não deverá ter lugar aqui, e para que se compreenda nisto a génese desta transformação, que se a Modernidade nasceu em grande medida como consequência da invenção da Fotografia, o Modernismo foi consequente das

transformações perceptivas (ou da subjectividade) e da sua respectiva compreensão — no plano da expressão como no da consciência que fazem o todo da experiência estética — trazidas pela invenção do Cinema. A imagem-movimento que irá depois abrir-se à imagem-tempo (retomando as expressões consagradas de Gilles Deleuze) será aquela, própria, do Cinema.

O tempo começaria então por ser no Modernismo (e antes mesmo que se fizesse sentir esse tempo abstracto e já plenamente *interior* das personagens de Joyce) aquele que é requerido pela passagem de um espaço a outro. Como muito bem se perceberá no célebre mote do *Prufrock* de Eliot, "In the room the women come and go / Talking of Michelangelo". Ou como, também, no primeiro Cubismo, ou depois no Simultaneismo órfico dos Delaunay, se compreende que a presença da inscrição de uma colagem do jornal do dia (através do recurso à colagem directa sobre o plano da pintura) requeria por sua vez uma presentificação do espaço. Isto é: esse tempo quotidiano (no caso figurado pela presença do recorte do jornal) fazia-se sentir tanto mais como tal, quanto mais existisse no interior de um espaço previamente fractalizado que, por isso mesmo, podia ser povoado por guitarras, naturezas-mortas, (como se na visão simultânea de várias salas) e seria então pelo encontro do tempo com o espaço que se pôde assistir à progressiva decomposição do movimento e das figuras.

Ainda não estamos pois diante dessas massas de puro tempo abstracto, que já dispensam que haja espaço, ou que geram mesmo outras dimensões de espaço, de outro modo inapreensíveis, tais as que nos mostrarão, mais tarde, já depois da guerra, as pinturas abstractas de um Mark Rothko, de Pollock ou De Kooning ou, pouco depois, de um Ad Reinhardt. Nem, muito menos, diante desse tempo abstractizado para o próprio interior das personagens tal como nos aparece representado na narrativa de Joyce ou, mais ainda, de Beckett e de Gombrowicz. Tão pouco diante de experiências musicais como a de John Cage em que o silêncio é acrescentado da notação do seu tempo de

duração. Ou em que o tempo da execução é deixado ao critério do intérprete. Ou, ainda, em que o tempo entra através dos sons dos rádios que vão transmitindo momentos concretos do tempo vivido fora do contexto da arte.

O tempo tornou-se pois experiência concreta e integrada no processo criativo precisamente em virtude da transformação da sua concepção (e sobretudo da modificação da sua experiência perceptiva) pelo Cinema e, como referi, seria por meio dessa nova capacidade perceptiva que ele trouxe, que se foi conduzindo a experiência estética a que chamamos Modernidade para aquela que designamos por Modernismo.

>>

É é nessa medida que o tempo passou a integrar também, inevitavelmente, os processos próprios das artes visuais e nomeadamente da escultura. Mas entrando nelas precisamente porque ao tempo mítico (ou eterno) do Classicismo, cujo espaço era utópico ou atópico, isto é, progredindo no interior do puramente imaginário, se foi opondo, de modo cada vez mais presente e mais sensível, uma espacialização capaz de o acolher como um tempo (ou uma temporalidade) primeiramente histórico. Isto é, espacializado em função de um exterior concreto, tangível como tal, e mesmo registável e, só depois, como sentimento puramente interno, abstractizado numa dimensão interior que configura para dentro de si as possibilidades da sua expansão.

No *tempo interior* das personagens de Alain Robe-Grillet, ou mesmo de Marguerite Duras, nos seus textos de ficção como no seu cinema (pense-se em *India Song*), e mais em geral em todo o chamado *nouveau-roman*, o tempo tende para a dimensão de um momento como que congelado, reverberando infinitamente nas dobras de um instante ecoando de si mesmo até quase ao infinito. Assim também na música repetitiva de um Steve Reich, de um Philip Glass ou de um Brian Eno, como nas séries de fotografias de Tomas Ruff ou de Thomas Strutt como de outro modo nas do casal Becher, dir-se-ia que o tempo se expande em dobras modulares e infinitamente repetitivas

ecoando num não-espço ou no que resta de um espço, como no caso das fotografias de arqueologias industriais dos Becher.

Direi, então, que a dimensão tempo entra na arte, e em particular na escultura, com a chegada disso (desse movimento da cultura que nos é tão incerto) a que chamamos, à falta de mais esclarecedor termo — mas significativamente o reconhecendo como de uma temporalidade irrepresentável relativamente a um referente externo a si —, a *Contemporaneidade*. E que ela entra precisamente acompanhada de uma elisão progressiva do espço e da matéria. Tanto mais que o tempo, nessa contemporaneidade, precisamente pela entrada em cena de uma nova dimensão, que ainda nos é desconhecida no essencial e que não irei aqui conceptualizar, que é a da imagem — cujo factor de aceleração é imensíssimo —, tende a absorver para o interior de si não apenas as representações da matéria como as do próprio espço. É isto o virtual.

O espço, repetindo-se em situações idênticas como as dos chamados *não-lugares* de que nos falou Marc Augé, na sua tentativa de erguer uma *antropologia da sobremodernidade*, entra numa retracção já não da sua representação, como acontecera com o espço na Modernidade e no Modernismo, como mesmo da sua própria realidade. Ou seja, o que se retrai é o próprio real e o que infinitamente se representa no seu lugar, ou em vez dele é, ao contrário, a própria forma de uma infinita retracção. E a matéria tende para uma modelação imensa, para uma plasticidade a perder de vista, que novas disciplinas como o design (cuja epistemologia, hoje, ultrapassa muito largamente a sua relação fundadora de organização da forma pela função) vêm gerir na sua difusão.

Foi também deste modo que as formas de o pensamento pensar o tempo no processo criativo se expandiram infinitamente na contemporaneidade. Mas isso seria tema de outra abordagem. <<

BIBLIOGRAFIA √

Augé, Marc (1995), *Los "No Lugares" Espacios del Anonimato* (1992), Barcelona, Gedisa.

Baudelaire, Charles (1992), *As Flores do Mal*, trad. de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Assírio e Alvim.

Benjamin, Walter (1985), *Origine du Drame Baroque Allemand*, Paris, Flammarion.

Krauss, Rosalind (1988), *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes Editora. [Originalmente editado pelas MIT Press, Massachussets, 1977, este ensaio tornou-se um texto de referência para o estudo da escultura e, mais em geral, da arte moderna].

>>

Pinto de Almeida, Bernardo (1995), *O Plano de Imagem*, Lisboa, Assírio e Alvim.