

## Transformação do tempo em espaço no contexto do escultórico

É frequente encontrarmos em escritos de criadores em geral, e nos artistas plásticos que praticam a escultura em particular, considerações sobre a relação do tempo com o espaço, mais precisamente sobre a transformação do tempo em espaço.

Vale a pena determo-nos um pouco mais neste processo de transformação do tempo em espaço no contexto do escultórico porque ele apresenta algumas nuances que agora propomos percorrer neste breve percurso meditativo.

Escultura e tempo, realidade espacial e evanescência, objecto e não objecto respectivamente, parecem transformar a ideia do tempo como matéria da escultura num conflito.

O cinema de Andrei Tarkovsky, os escritos de Marguerite Yourcenar, as esculturas de Alberto Giacometti ou os ambientes de Alberto Carneiro dão-nos indicações sobre como o tempo e o espaço interagem. Evidentemente, o que estamos a propor não é um percurso meditativo em torno da questão da escultura em sentido estrito, mas em sentido alargado; isto é, propor um entendimento da escultura fora dos seus constrangimentos académicos ou restritos à prática dos escultores ou artistas plásticos em geral. Este entendimento permitir-nos-á de forma ainda precária construir um entendimento do tempo e do espaço capaz de ampliar o termo escultura até ao ponto de ele se imiscuir com a vida. Neste trajecto, são frequentes as referências implícitas e explícitas às noções de natureza e paisagem.

Andrei Tarkovsky propõe para o seu *métier Esculpir o Tempo*<sup>1</sup>, a sua preocupação de esculpir situa-se fora de qualquer constrangimento académico da noção de escultura, procurando antes os movimentos fundamentais pelos quais o cinema é agente modelador poético dos dados da própria vida. O realizador é *livre de seleccionar e combinar eventos extraídos de um «bloco de tempo» de qualquer largura ou comprimento*<sup>2</sup>, portanto, Tarkovsky assume-se como escultor que opera o acto de esculpir sobre um bloco de tempo, em analogia ao trabalho do escultor clássico que desbasta o bloco de mármore.

Marguerite Yourcenar, no seu livro *O Tempo esse grande escultor*<sup>3</sup>, reconhece que a passagem do tempo fica marcada no espaço, nos objectos e nas pessoas que nele habitam. Neste caso, o alargamento da noção de escultura aparece associado à literatura que vê na passagem do tempo um agente modelador da vida e, por consequência, indutor e rasurador de narrativas.

---

<sup>1</sup> Tarkovsky, Andrei, *Esculpir o Tempo*, (Die Versiegelte Zeit) tradução portuguesa de Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 2002

<sup>2</sup> Idem, pág 74

<sup>3</sup> YOURCENAR, Marguerite. *O Tempo, esse grande escultor*, Lisboa, Editorial Difel, 1983.

O tempo, desde que foi iniciado o processo da modernidade – isto é, a partir do momento em que os seres humanos tiveram consciência da sua finitude – é sempre visto como sucessão. Não é por acaso que a invenção da perspectiva renascentista é coincidente com a invenção do relógio. A partir do momento em que a eternidade medieval foi posta em causa, tornou-se necessário criar formas de entender tanto o espaço, como o tempo.

Para o escritor e filósofo, Hermann Broch o tempo constitui-se pela série de todas as subdivisões possíveis desde o primeiro elemento da série, o momento em que se nasce, até ao último momento da série, o momento em que se morre. Para este autor, o tempo é pensado a partir da medida da série de todos os números possíveis que digam respeito à vida.

O conflito entre tempo e espaço dissolve-se, se entendermos o termo escultura *como o modo através do qual o tempo se traduz em espaço*<sup>4</sup>, isto é, o modo como o tempo é transformado e materializado em espaço. *Então a escultura surge não enquanto objecto inerte mas enquanto acção que vai realizando o tempo, e que é o próprio tempo que vai realizando*<sup>5</sup>. Trata-se de uma transformação que exige tempo para se realizar num determinado tipo de espaço. Para Hermann Broch, todo o combate contra a angústia da morte é um combate contra o tempo enquanto série; *a angústia do nada, a angústia do tempo que conduz à morte (...) porque, faça o homem o que fizer, tudo o que faz tem por fim anular o tempo, suprimi-lo e esta supressão chama-se espaço*<sup>6</sup>. Esse combate passa pela valorização do espaço e é sempre a transformação do tempo em espaço. *O tempo enche o espaço, transforma o tempo em espaço*.<sup>7</sup> Para H. Broch, *a transformação do tempo em espaço significa sempre o alargamento da comunidade humana. Isto é, o modelo do espaço é entendido enquanto simultaneidade que se opõe à série ou à sucessividade, e todo o desejo do ser humano é poder determinar, acentuar, aprofundar melhor a simultaneidade, isto é, a possibilidade de todos nos reunirmos um dia à volta das nossas próprias expressões de compreensão*<sup>8</sup>.

Toda a arte é o resultado da transformação do tempo em espaço. Por exemplo, o tempo de uma experiência tida na paisagem pode ser transformado em espaço pictórico por um pintor. Mas esta transformação é reversível, ou seja, este espaço é

---

<sup>4</sup> Santos, Laymert Garcia dos, *A escultura do tempo*, Intervenção apresentada no colóquio “Actualidades do tempo”, promovido pelo Colégio Internacional de Estudos Filosóficos transdisciplinares e pela Universidade estadual do Rio de Janeiro (EURJ) em 8 de Abril de 1988, E reunida no livro de Laymert Garcia dos Santos intitulado *Tempo De Ensaio*, São Paulo, Editora Companhia Das Letras, 1989, pág. 111.

<sup>5</sup> Idem

<sup>6</sup> Broch, Hermann, *Sonâmbulos*, volume III, Lisboa, Edições 70, 1989, pág. 64.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Pensamento exposto por Maria Filomena Molder num seminário de estética. MOLDER, Maria Filomena, Seminário de «questões de estética» inserida no curso de mestrado em estética, março-junho 2006, FCSH-Universidade Nova de Lisboa. Notas de aula. Mimeografado.

depois novamente traduzido para uma experiência de duração temporal por parte daquele que olha a pintura. Também o tempo da memória<sup>9</sup> impele à criação de obras. Tomemos como exemplo duas florestas no campo do escultórico: *La forêt* 1950, de Alberto Giacometti e *Uma floresta para os teus sonhos* 1970, de Alberto Carneiro. Ambas tiveram a sua origem, respectivamente, numa memória de um recanto de floresta Suíça e numa anamnese de um pinhal onde Alberto Carneiro brincou enquanto menino. Cada uma destas experiências, germinou na memória destes criadores até encontrar, respectivamente, num acidente de ateliê e numa anamnese a sua configuração material na corrente produtiva autoral de cada um dos artistas.

“*La forêt*” de A. Giacometti é composta por um busto e sete figuras femininas/árvores fortemente determinadas pela qualidade hierática da estatuária egípcia; são afirmativas mas de frágil verticalidade, representando, como o próprio título indica, uma floresta. As sete figuras, assentes numa pequena placa plana ou palco, apresentam um trabalho lento e laborioso de configuração rasurante que se realiza ao longo do tempo. Giacometti tem uma clara consciência desta ideia da transformação do tempo em espaço. Ele escreve : « *de très loin, de très loin le temps se décompose dans l'espace avec un ralenti effroyable, tout bouge à peine, continuellement, se transforme dans une lenteur toute debout, même les cataclysmes, même l'éruption d'un volcan à peine perceptible.* »<sup>10</sup> Decompor o tempo no espaço é uma consciência que Alberto Giacometti já tinha nos anos de 1933/34, data do texto anteriormente citado (anos charneira na sua carreira) pois passa de uma prática surrealista para um regresso ao trabalho a partir do modelo.

A escala miniaturizada de *La Forêt* parece remeter para uma tradução em três dimensões da perspectiva renascentista italiana. Mas, como nos lembra Max Reithman, *parece não haver perspectiva comum entre os personagens da primeira linha e os do fundo (...) todos os critérios sincrónicos, que garantem um contínuo espacial comum, coordenador e perspéctico ficam abolidos.*<sup>11</sup> Assim, nesta peça como em outras do mesmo escultor, não estamos perante uma escultura que exhibe um espaço paisagem sereno, mas altamente dinâmico. Perante esta escultura, estamos sem dúvida mais intensamente implicados do que perante uma pintura de paisagem realizada no período renascentista Italiano. Não se trata de valorar uma em detrimento

---

<sup>9</sup>Como nos lembra Ernst Cassirer, a memória já é ela própria uma das modalidades do pensamento mais criativas. “*No homem não podemos descrever a lembrança como um simples retorno de um evento, como uma vaga imagem ou cópia de impressões anteriores. Não é simplesmente uma repetição, mas antes um renascimento do passado; implica um processo criativo e construtivo. Não basta recolher dados isolados da nossa experiência passada; devemos realmente re-colhê-las, organiza-las e sintetizá-las e reuni-las num foco de pensamento. É este tipo de lembrança que nos proporciona a forma humana característica da memória.*” CASSIRER, Ernst, *Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana*, Tradução portuguesa de Tomás Rosa Bueno, São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 88.

<sup>10</sup> GIACOMETTI, Alberto, *Écrits*, Paris: par Hermann Editeurs des Sciences et des Arts, 1988, p. 161.

<sup>11</sup> REITHMAN, Max, *Regards sur Giacometti*, in catálogo da exposição Giacometti, La Collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, programação do Musée d'Art Moderne de Saint – Etienne 1999. p. 21.

de outra criação, ou sequer de as seriar de acordo com uma linha historicista de entendimento das obras de arte, trata-se sim de reconhecer que, perante uma pintura renascentista italiana, temos acesso à paisagem como janela, estamos do lado de fora a aderir ao campo virtual da imagem. Já, perante uma escultura de Alberto Giacometti como *La Forêt*, não estamos a aderir ao campo virtual da imagem através da ideia de janela, mas através de algo que nos implica dentro desse próprio campo; isto é, não estamos fora do mundo, estamos dentro do mundo, do seu mundo agora tornado nosso. Algo deverá ter ocorrido para que a arte do final do século XIX inícios do século XX tenha deslocado o seu foco do tema para o espectador.

Em 1970, o escultor português Alberto Carneiro apresentava na galeria Buchholz, em Lisboa, um penetrável ou um ambiente de carácter escultórico constituído por duzentos toros de madeira intitulado *Uma floresta para os teus sonhos*, primeiro materializada em desenho e depois exposta na galeria. Esta floresta, tornada escultura através da auscultação de uma anamnese, não é mais do que a criação, do que a produção para o espectador de uma máquina *de viajar no tempo e no espaço*<sup>12</sup>, mais precisamente um meio de levar o espectador participante a caminhar e a conceber este acto banal dentro do território do estético. Só quando o utilizador do ambiente caminha por entre os toros de madeira é que a peça adquire todo o sentido, pois, ao caminhar, está também a editar para si próprio uma experiência temporal em função do espaço, isto é, está a editar uma experiência pré-cinematográfica na medida em que o caminhar induz o pensamento por imagens, a imaginação.

Todos reconhecemos que desde a revolução industrial, passando pelo motor a combustão até à era digital, se assistiu à aceleração do tempo exterior<sup>13</sup>; tal facto criou uma ocultação à percepção das escalas de tempo mais alargadas. A civilização urbana – a única de que dispomos já algum tempo – vive imersa nas escalas temporais do instante, da aceleração brusca do tempo exterior. Neste contexto, é difícil ao homem contemporâneo reconhecer que a natureza e a terra existem. Em consequência desta e outras transformações, progressivamente, o espaço expressivo das obras de arte mais esclarecidas deixou de ser concebido enquanto janela e a

---

<sup>12</sup> SARDO, Delfim, *Obras-primas da Arte Portuguesa, século XX, Artes Visuais*, Lisboa, 2011. pág. 66.

<sup>13</sup> RENÉ Guénon nota esta aceleração do tempo exterior e afirma: «o tempo gasta o espaço, de certa maneira, por efeito do poder de contracção que tende a reduzir cada vez mais a expansão espacial à qual se opõe; mas nesta acção contra o princípio antagonista, o próprio tempo se desenrola com uma velocidade sempre crescente, porque, longe de ser homogéneo, como supõem aqueles que encaram só sob o ponto de vista quantitativo, é, pelo contrário, «qualificado» de maneira diferente a cada momento pelas condições cíclicas da manifestação à qual pertence. Esta aceleração torna-se mais aparente que nunca na nossa época, porque é nos finais do ciclo que ela é mais exagerada, embora, exista constantemente do princípio ao fim deste; poder-se-ia, pois, dizer que o tempo não contrai só o espaço, mas que se contrai a si próprio progressivamente; esta contracção exprime-se pela proporção decrescente dos quatro yugas, com tudo o que ela implica, incluindo a diminuição correspondente da duração da vida humana. Diz-se por vezes, certamente sem compreender a verdadeira razão disso, que hoje os homens vivem mais depressa do que antigamente, e isso é literalmente verdadeiro; a pressa característica que os modernos põem em todas as coisas não é, aliás, mais do que a consequência da impressão confusa que eles têm disso.» GUÉNON, René, *O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*, Lisboa, Dom Quixote, 1989.p. 151.

virtualidade serena inaugurada na modernidade renascentista italiana dava lugar, nos finais do século XIX, à relativização dessa convenção e à descoberta pelo corpo de que o mundo é constituído por múltiplos contornos e entrelaçamentos tal como nos esclarece a fenomenologia ou a obra de Cézanne.

Esta breve incursão pela questão da relação do tempo com o espaço não estaria completa se não reforçássemos a ideia de que, no contexto da arte em geral e da escultura em particular, não faz sentido conceber somente a temporalidade, mas a relação do tempo com o espaço. Gaston Bachelard, principal referência teórica de Alberto Carneiro, lembra na sua *Poética do Espaço* que o sedimento do tempo se deposita continuamente no espaço. Também no modelo de Bachelard o tempo não pode ser concebido sem o espaço. *Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de filiações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer «suspender» o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.*<sup>14</sup>

No contexto da obra de arte, temos sempre de apresentar o tempo em função do espaço. O espaço é um dado inquestionável da realidade, enquanto o tempo é uma invenção do homem. Os artistas lidam com a produção de espaço que, por ser da ordem do sensível, inteligível e perceptível, se transforma em experiência de duração, de tempo para o espectador. Esta conclusão é testemunhada pela arte em geral mas por ventura encontramos-la expressa de forma mais intensa em todos os autores que têm especial afinidade com a escultura, a natureza e a paisagem que é já ela mesma temporalidade.

---

<sup>14</sup> BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Tradução de António Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2000, pág. 28