

ARTIGO

*Estética do Looping
e da Suspensão Temporal*
A CONTRIBUIÇÃO DE
MOTTA & LIMA PARA A
RESSIGNIFICAÇÃO DOS
TEMPOS HISTÓRICOS

MARCELO FIDELIS KOCKEL

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Franca | São Paulo | Brasil
marcelo.kockel@gmail.com
orcid.org/0000-0003-3709-4330

Em linhas gerais, a minha proposta será pensar a produção artística contemporânea como um acontecimento próprio, singular em sua materialidade sensível, e não como um enunciado de reconhecimento sobre algo que lhe antecede. Assim meu intuito será pensar as obras de Gisela Motta e Leandro Lima como materiais enunciáveis que constituem sua própria realidade e que poderão funcionar como um dispositivo provocador para fertilizar algumas questões que inquietam o historiador na contemporaneidade, sobretudo no que diz respeito às categorias de tempo e temporalidades, bem como os impasses entre linguagem e experiência, presença e ausência.

*Arte Contemporânea – Ausência – Presença –
Tempo – Temporalidade*

ARTICLE

*Aesthetics of Looping
and Time Suspension*

THE CONTRIBUTION OF
MOTTA & LIMA TO THE
RESIGNIFICATION OF
HISTORICAL TIME

MARCELO FIDELIS KOCKEL

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Franca | São Paulo | Brasil
marcelo.kockel@gmail.com
orcid.org/0000-0003-3709-4330

In general terms, my proposal will be to think of contemporary artistic production as the event itself, singular in its sensitive materiality, and not as a statement of recognition about something that precedes it. Thus, my intention will be to think of the works of Gisela Motta and Leandro Lima as enunciable materials that constitute their own reality and that can function as a provocative device to fertilize some questions that disturb the historian in contemporary times, especially with regard to the categories of time and temporalities, as well as the impasses between language and experience, presence and absence.

Absence – Contemporary Art – Presence – Temporality – Time

A ideia deste artigo surgiu a partir de uma experiência profissional que tive ao término do mestrado, quando, entre 2014 e 2015, trabalhava como arte-educador em uma instituição que abriga uma coleção de arte contemporânea. Uma das minhas inquietações naquele momento consistia em pensar como as produções artísticas se relacionavam com a história. Mais especificamente: como a arte contemporânea poderia ser um dispositivo para se pensar os impasses da teoria da história e da produção historiográfica no mundo contemporâneo.

Ao encalço disso, lembro-me de um experimento — exercício de arte — proposto pela coordenadora do programa educativo da instituição, no qual deveríamos imaginar um diálogo, uma espécie de entrevista regida pela obra questionando o arte-educador. No caso, eu havia escolhido a obra *Espaço aberto espaço fechado* (2002) do artista Rubens Mano para se pensar a história. De modo que, naquele momento, escrevia:

[...] eu a relaciono com a ideia de que a história é feita de fragmentos e perspectivas, por isso seria impossível conhecê-la em sua totalidade. Assim me faz pensar que o percurso da história caminha de maneira não linear, sem uma rota traçada, onde me deparo com acasos, frestas e obstáculos. Prova disso é que a sua luz ao centro pode ser vista de diferentes ângulos, em que o meu olhar se sente atraído por uma ambiguidade entre finitude e infinitude (Kockel 2014, 43).

Ainda que de maneira distinta, as preocupações daquela ocasião continuam me inquietando até hoje. Assim partindo daquelas e de novas aflições minha proposta será pensar as obras de arte como o próprio acontecimento, singular em sua materialidade sensível, e não como um enunciado de reconhecimento sobre algo que lhe antecede. Ou seja, o intuito deste artigo será compreender a arte contemporânea como matéria enunciativa que constitui a sua própria realidade e que poderá funcionar como um dispositivo provocador para se pensar algumas inquietações que incomodam o historiador na contemporaneidade, sobretudo no que diz respeito às categorias de tempo e temporalidades, bem como os impasses entre linguagem e experiência, presença e ausência.

Partindo disso, para discutir essas questões, selecionei algumas obras de Gisela Motta e Leandro Lima, as quais havia conhecido no mesmo período que me surgiram as primeiras inquietações. Na época, eu estava em via de concluir meu mestrado em história e dividia o trabalho de pesquisa acadêmica com o trabalho educativo na instituição de artes supracitada, o qual se resumia em planejar e orientar visitas agendadas de estudantes da rede pública — municipal e estadual — e privada da região de Ribeirão Preto/SP, além de acompanhar os visitantes espontâneos que frequentavam as exposições.

Em linhas gerais, a proposta do educativo consistia em estimular os estudantes a constituírem opiniões a partir de seu próprio repertório, propiciando, para tanto, situação em que tivessem autonomia para desenvolver questões sobre a vida e sobre arte por meio de uma experiência estética e sensível e, assim, construir significados afetivos e efetivos sobre arte, sobre si mesmos, sobre o *outro* e sobre o mundo.

Nesse sentido, as visitas não se davam de forma “monitorada” — isto é, os visitantes não apenas recebiam informações sem que pudessem elaborar ideias —, mas, sim, a partir de processo mais ativo, cujo objetivo era desenvolver as potencialidades e garantir o protagonismo dos sujeitos e do grupo.

Assim, para que os visitantes se sentissem mais criativos diante de suas especificidades, o programa educativo traçava algumas estratégias de abordagem. Quando se tratava de estudantes, uma delas era dividir a visita em etapas para desenvolver diferentes formas de se relacionar com as obras de arte. Num primeiro momento, numa espécie de boas-vindas, geralmente era proposta uma dinâmica de acolhimento ainda no espaço exterior da instituição a fim de consolidar um ponto de partida e um primeiro contato com os arte-educadores; além disso, os educadores orientavam sobre algumas possibilidades em relação à visita; em seguida, a partir de materiais provocadores — palavras, trechos literários, notícias, imagens, *koans*¹, perguntas sobre arte, perguntas provocativas — os visitantes eram estimulados a refletirem sobre uma obra de arte escolhida por eles próprios. Por fim, havia um processo de socialização em que os estudantes apresentavam os seus resultados aos demais grupos.

O intuito desse trajeto era estimular diferentes sensações dos visitantes: corporeidade, emoção, reflexão. E, então, somente após a mobilização dessas sensações, eram apresentadas as questões centrais dos artistas.

Desse modo os arte-educadores, adaptados a essa dinâmica, possuíam a liberdade de planejar seu trabalho a partir de estudos e pesquisas que possibilitassem a criação de projetos autorais, de forma que o trabalho se assemelhasse ao processo de criação de um artista, à medida que assumiam a condição de autores e selecionavam um tema e um conjunto de obras de arte com as quais iriam lidar, assim determinando o seu próprio “território” dentro do espaço expositivo da instituição e durante as visitas agendadas.

É diante desse cenário que surgem alguns pontos de partida para o desenvolvimento do texto que proponho a seguir. Por exemplo: dentro do território que eu havia selecionado encontrava-se a obra *Espera* (2013) de Gisela Motta e Leandro Lima. Além disso, eu havia tomado as categorias de tempo, temporalidades e história como temas de abordagem para as visitas agendadas e para o projeto de pesquisa autoral, o que, posteriormente, propiciaria a escrita deste texto.

¹ Originalmente, *koan* significa “caso público”. Refere-se aos editais que os imperadores mandavam afixar em locais públicos na China antiga. Depois, passou a ser uma narrativa, diálogo, questão ou afirmação que contém aspectos inacessíveis à razão. Enunciados que os mestres zen fazem a seus discípulos para que transcendam a mente lógica e penetrem a essência dos ensinamentos. (Ver: <https://www.zendobrasil.org.br/o-que-e-koan-no-zen-budismo/>)

A IMAGEM-ESPERA, O LOOP, O DESENCONTRO

Empurro minha filha (de dois anos) no carrinho de bebê feito para levá-la para passear: isto é cinema.

Minha filha empurra o carrinho de bebê vazio: isto é vídeo.

O vídeo não é uma forma de ser da realidade, é mil maneiras das imagens estarem em outro lugar. Ou seja, no vídeo, a realidade não é mais um problema. Ela nunca aparece ao encontro, porque não a esperamos. Está lá, mas, desde sempre, disfarçada, irreconhecível, sob múltiplas formas: sinuosas, sincopadas, perturbadoras. Aliás, no exemplo supracitado, o carrinho não está tão vazio quanto aparenta. Por não transportar nenhuma criança, ele transporta todas (Fargier 1993, 231).

Devido às suas condições próprias de produção e exibição, a videoarte tende a ser mais abstrata do que a produção cinematográfica, promovendo uma limpeza dos “códigos” audiovisuais mais tradicionais e reduzindo a imagem ao seu mínimo significante (Machado 1988, 45-50). Além disso, diferente daquilo que estamos habituados a entender por cinema — sala escura de exibição, cadeiras fixadas, projeção sobre tela, tempo de duração com início, meio e fim — ela vai ocorrer em espaços mais amplos e iluminados, em que o ambiente circundante direta e involuntariamente desvia a atenção do espectador. Este, em geral, encontra-se “de passagem”, chega depois que o vídeo já começou e provavelmente irá se retirar antes que ele acabe.

“Tudo isso quer dizer que a atitude do espectador em relação à mensagem videográfica é não apenas eventual e acidental, como também, na maioria das vezes, dispersiva e distraída”. Em suma, a arte do vídeo se apresenta mais como um *processo* do que como um *produto*, e essa contingência assume um caráter fragmentário e descontínuo (Machado 1997, 198-199).

Dito isso, não seria equivocado dizer que lançar mão de uma teoria do cinema para se pensar os vídeos de Gisela Motta e Leandro Lima possa parecer um ato de ilegitimidade. Afinal, a videoarte possui uma história própria que pode ser traçada desde as produções de Nam June Paik durante a década de 60, com relação à qual há praticamente um consenso entre os teóricos da arte em classificá-la como pertencente ao campo das artes visuais (Mazzucchelli 2006). Entretanto é possível afirmar que o cinema hoje é parte constitutiva dessa classificação, e que, entre os seus múltiplos devires, ele ocupa — de forma cada vez mais recorrente — o espaço das galerias, dos museus e das bienais de arte contemporânea (Furtado 2014, 32).

De fato, uma geração de artistas visuais tem se apossado do cinema — como objeto e pensamento —, levando seu dispositivo da sala escura para o cubo branco dos museus e salas de exposição. Ao mesmo tempo, cineastas se voltam para as artes visuais, procurando “expor” os seus filmes em direção a um campo expandido.

Esse movimento das artes visuais no cinema e do cinema nas artes visuais me faz pensar nas fronteiras e nas dobras entre os dois campos. Os limites entre ambos se esmaecem, tornam-se fluídos, móveis e problemáticos, de forma que, sob a égide do hibridismo, estaríamos vivendo a lógica da contaminação e do contrabando de poéticas e saberes (Gonçalves 2014, 19). Uma era da estética da indistinção, diante de um regime sensível, na qual o entrelaçamento entre as artes atingiu um estágio que se tornou praticamente irreversível (Rancière 2012).

Partindo disso, entendo que os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo que Gilles Deleuze forjou em seus livros sobre cinema podem ser flexionados e estendidos para abranger outras linguagens audiovisuais e artísticas e, então, auxiliar-me a pensar as obras de arte que por ora pretendo percorrer.

Segundo Deleuze, o cinema produzido no período pré-guerra é caracterizado pela imagem-movimento, uma imagem que está sempre vinculada à ação. Os seus signos sensório-motores estavam conectados a uma imagem indireta do tempo. Já o cinema pós-guerra, por sua vez, caracteriza-se por uma imagem óptica e sonora pura que se ligam diretamente a uma imagem-tempo (Deleuze 2018, 41).

Já não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento irregular que depende do tempo, de modo que o espectador ganha em vidência aquilo que perde em ação ou reação. A questão não mais seria “o que veremos na próxima imagem?”, mas, sim, “o que há para se ver na imagem?” (Deleuze 2018, 395).

Em suma, passar de uma imagem a outra não é passar de um antes a um depois, é reunir o antes e o depois para expressar um devir, é mostrar o que essas imagens têm de incomensurável, de inexplicável, de insignificante (Parente 2000, 15). Há, nesse caso, uma valorização da imagem e de um tempo que fogem ao fluxo narrativo.

Levando em conta essa lógica, essas imagens-tempo diriam respeito a imagens autônomas que falam por si próprias, à medida que não priorizam o desenrolar dos acontecimentos, mas a pura descrição de paisagens, eventos e situações. Apresentam pequenos blocos espaço-tempo arrancados do fluxo da vida; são lampejos, vislumbres, gestos, movimentos, desencontros, sensações. Trata-se mais de devires do que de histórias (Gonçalves 2014, 14-23).

Esse tipo de produção artística torna as ações e as identidades de seus personagens indeterminadas, e suas verdades indiscerníveis. Esses personagens encontram-se condenados à errância ou à perambulação; são puros videntes que já não podem ou não querem reagir, pois precisam conseguir “ver” o que há na situação (Deleuze 2018, 188).

Tais corpos “não só não conseguem agir — ou quando agem sua ação é mínima — como também parecem estar presos dentro de um espaço e tempo intransponíveis” (Mazzucchelli 2006), fazendo-os sair do presente linear composto de uma sucessão de instantes. Conduzem a uma temporalidade que ao mesmo tempo em que exalta a percepção de um fluxo energético — visual e sonoro — não se dirige a lugar nenhum, permanecendo em suspense (Boissier 2013, 127), implodindo a noção de tempo de um espetáculo linear — com começo, meio e fim (como em um show, sessão ou peça) (Parente 2015, 31).

Partindo disso, considero que alguns trabalhos de Gisela Motta e Leandro Lima — que se dão entre o vídeo e a instalação² — lidam com esse tempo óptico-sonoro puro de forma direta. São imagens-situações-acontecimentos — decorrentes de um tempo anterior, testemunhado, que gera impactos no corpo dos seus personagens. Apresentam um tempo da “presença”, dos gestos sutis, do estar aqui, participar, implicar. “São operações de encadeamento entre tempo e o lugar, numa tensão entre história, memória e experiência” (Neves 2020b, 100-101).

² Para saber mais sobre os trabalhos de Motta & Lima, ver: <https://aagua.net/> e <https://vimeo.com/aagua>.

Tais trabalhos “se afastam de uma lógica representacional, para aderir e, portanto, experimentar, as condições de existência no tempo, espaço, na vida, no cotidiano, na efervescência dos acontecimentos” (Neves 2020b, 100). Possibilitam um sentimento estético não apenas imediato, mas, também, a pura sensação que acolhemos quando somos afetados por algo que logo é implicado e esquecido na representação (Parente 1993, 25).

Dessa maneira, Motta & Lima criam modos de *presença* e *ausência* característicos do mundo contemporâneo — do convívio à separação, do toque ao distanciamento. São imagens que apresentam corpos à deriva — em caminhos não prescritos — caracterizando uma subjetividade íntima — uma invenção contida em si mesma em várias camadas sobrepostas do próprio “eu”. Entretanto esses corpos não são meramente passivos, eles se materializam no beijo, no toque, na espera e no desencontro. Traçam trocas e distinções com (in)determinados lugares e com o *outro* (Neves 2020a, 36-37).

Em *Lótus #1* (2003), por exemplo, Motta & Lima apresentam um vídeo de 33 segundos, sem áudio, que mostra um corpo aflito cujas mãos cobrem os olhos e os braços apresentam um estado de regeneração. O vídeo sugere um momento de troca de pele, como uma mudança de ciclo, tal como o desabrochar de uma flor de lótus.

Já em *Lotus #3 (Íntegro)* (2017), os artistas apresentam um vídeo em *loop* de 11 minutos e 40 segundos, sem áudio, mostrando imagens de dois indivíduos que se mesclam e criam simbioses entre si, borrando-se mutuamente, e se desfigurando, a ponto de condenar a distinção de texturas entre as duas imagens. Se por um lado, há a perda, dissolução de si; por outro, há a criação pela diferença, cultivo de um no outro. Entretanto, essa imbricação provoca uma inquietude (Miyada 2020b, 165). Ante isso, os corpos se movem e procuram se limpar a fim de recuperar a sua integridade.

Essa reverberação entre corpos aparece também em *Calar* (2011). As trocas e distinções se dão nos rastros do toque, nas cicatrizes momentâneas transpostas pelo tato e pela temperatura (Neves 2020a, 37). Por meio do uso de uma câmera térmica, o vídeo capta as imagens dos rostos de duas pessoas — os próprios artistas — que, encarando-se e alternadamente tocando suas feições com as mãos frias [fora de quadro estão mergulhadas no gelo], deixam marcas uma na outra, registro das mudanças que ocorrem na temperatura da pele tocada (Miyada 2020c, 41).

Em contraposição, no *Beijo* (2004), a imagem de duas pessoas é projetada na quina de 90° entre duas paredes, de modo que parecem estar posicionadas uma ante a outra, mas sem que consigam “se ver”. O encontro entre elas ocorre somente por meio de um líquido que escorre horizontalmente de cada um dos corpos projetados na imagem. Dessa forma os personagens que aparentemente parecem se encontrar nunca se tocam e, conseqüentemente, o beijo nunca acontece (Mazzucchelli 2006).

De modo semelhante, em *Segmento de reta* (2006), Motta & Lima montam canais de vídeos que apresentam dois indivíduos sozinhos em paisagens desabitadas, projetados frente a frente por meio da reflexão da imagem em espelhos acoplados a alto-falantes. Com a vibração do som, os alto-falantes fazem com que os espelhos e, por consequência, as imagens projetadas se movimentem. Os personagens olham para os lados, como se estivessem a procura um do outro, a câmera começa a se afastar devagar, ampliando a paisagem em um plano aberto. De repente um som grave ressoa e as tomadas efetivam uma aproximação dos personagens em grande velocidade.

Consequentemente as imagens projetadas ricocheteiam em espelhos apoiados na caixa de som antes de alcançarem as paredes, e a vibração que o som grave provoca faz com que as imagens tremam ao mesmo tempo em que se aproximam. Daí, quando parece que, em meio à turbulência, haverá o encontro ou a proximidade entre os personagens, retornam os planos abertos e os personagens aparecem em telas invertidas, com os seus lugares trocados — lançados de volta em sua busca vã pelo outro. Eles podem ter mudado de tela, ter trocado de paisagem, mudado de roupa, mas, ainda assim, permanecem sozinhos (Miyada 2020c, 44).

Ainda nessa perspectiva, na obra *Espera* (2013), Motta & Lima apresentam uma videoinstalação em que uma imagem pré-captada de sombras de pessoas e gravadas em vídeo é projetada sobre dois bancos, num *loop* recorrente de duração de 12 minutos, e na qual não ocorre reprodução de qualquer tipo de som. As sombras dos bancos *presentes* no espaço expositivo se mesclam às sombras das pessoas *ausentes*, pré-captadas no vídeo projetado. A ideia da obra é remeter a um tempo que passa, um *loop* da espera, que singulariza um momento no qual as pessoas estiveram ali, sentadas, aguardando por algo ou alguém.

O homem que está sendo projetado senta-se no banco, espera e, pouco depois, desiste do encontro. Ele parte, deixando o banco vazio. Posteriormente, uma mulher se aproxima e senta, aguarda, e, como o homem, abandona a possibilidade de encontro, seguindo adiante.

Essa sequência pode ser invertida dependendo do momento em que o espectador se vê diante da obra pela primeira vez. Ou seja, não é possível saber quem chega primeiro e quando o vídeo começa e acaba, ou seja, recomeça. O *loop* ocorre sucessivamente, o encontro nunca acontece e a espera é recorrente — nunca termina — pois a suspensão do tempo e do espaço é mantida.

Nesse caso, o *loop* se torna uma estratégia estética, pelo seu caráter automático e circular, impedindo a imagem projetada de remeter a um passado ou a um futuro. A imagem não narra, não prevê, apenas mostra, exhibe seu automatismo. Apresenta um instante — um tempo suspenso — no qual a *presença* é revelada pela *ausência* que se desdobra na sombra imaterial da projeção, criando inúmeras possibilidades de percepção e espera.

Desse modo, a partir da incessante espera e do desencontro, há o encontro entre o pensamento e a obra. O vídeo não para de se repetir, mas o pensamento daquele que observa flui de modo incessante. Nesse sentido, o tempo circular se torna um tempo da “eclipse”, pois a cada repetição se produz uma diferença. Nesse “eterno retorno” do *loop*, a imagem já não é a mesma, pois a cada reprodução se daria outro pensamento.

Ainda nessa perspectiva do *loop*, na videoinstalação *Anti-horário* (2011), Motta & Lima criam uma projeção circular de dois metros de diâmetro, com *loop* de duração de 60 minutos, que mostra uma criança (o filho dos artistas) e um casal de adultos (os próprios artistas) fazendo o percurso tal como os ponteiros de um relógio. Enquanto a criança caminha em uma velocidade que corresponde ao ponteiro que marca os segundos, o casal de adultos se movimenta conforme o ponteiro dos minutos, demarcando, de tal modo, os tempos desconjuntados entre as duas gerações (Neves 2020b, 101).

Nesse sentido, a videoinstalação de Motta & Lima pode nos auxiliar para se pensar a noção de simultaneidade do não simultâneo (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*), cujos fenômenos não sincrônicos coexistem em diferentes experiências temporais e que, apesar de convergirem, parecem estar em tensão (Jordheim 2012; 2014).

Sobre isso, Helge Jordheim vai afirmar que desde o século XIX os historiadores exerceram diversas práticas de sincronização do tempo histórico, na tentativa de alinhar os tempos múltiplos e dispersos, para torna-los mais úteis e mais ou menos sólidos para a historiografia. Assim, apesar das experiências de diferentes partes da existência humana estarem “fora de sintonia” umas com as outras, como no exemplo da obra de Motta & Lima, há uma tendência por parte da produção historiográfica em tratar o tempo histórico como algo singular e homogêneo (Jordheim 2018, 295).

Entretanto, segundo Jordheim, há em qualquer momento histórico, diversas temporalidades agindo paralelamente, que são marcadas por tempos desconjuntados entre si, dos quais parecem não se encaixarem, mas que existem ao mesmo tempo.

Partindo disso, a obra de Motta & Lima pode se tornar um dispositivo para se pensar esses tempos desconjuntados, à medida que a velocidade das movimentações da criança (em segundos) e dos adultos (em minutos) serve como parâmetro para marcar esse descompasso entre fenômenos distintos que podem existir simultaneamente, mas que estão fora de sintonia. Assim, ao mesmo tempo em que as diferentes durações dos movimentos coexistem, também parecem estar em conflito, de forma que os personagens não se encaixam num mesmo tempo, pois, apesar de percorrerem percursos confluentes, fazem-no em ritmos distintos.

Esse “dessincronismo” permite refletir sobre a nossa historicidade atual, caracterizada por tempos múltiplos, heterogêneos e divergentes, operando diferentes velocidades, ritmos e intervalos que estão fora de sintonia uns com os outros (Jordheim 2022, 76-78).

Estamos diante de um tempo que traz consigo uma variedade de práticas coexistentes — sociais, culturais, econômicas, políticas, ambientais, tecnológicas, artísticas e científicas — que formam arranjos temporais complexos em uma rede infinita de experiências temporais (não necessárias e não sincrônicas) que coexistem e permeiam nossas práticas cotidianas e o nosso imaginário social, e que devem ser compreendidas como uma multiplicidade temporal e de perspectivas (convergentes e/ou divergentes).

É nesse cenário de múltiplas temporalidades e múltiplas perspectivas que podemos situar a arte contemporânea e, desse modo, propor um deslocamento na forma de se pensar a história — decorrente das interações heterogêneas, híbridas e pós-antropocêntricas, propiciadas pelo mundo contemporâneo.

A IMAGEM-SIMULAÇÃO SÍNTESE E EMULAÇÃO DA NATUREZA

Segundo o historiador Zoltán Boldizsár Simon, ao assistirmos o filme *Her* de Spike Jonze — no qual a voz da atriz Scarlett Johansson personifica um sistema operacional de inteligência artificial que desenvolve um relacionamento íntimo com um humano — certamente não o associaríamos ao conhecimento histórico, pois, ao nosso entendimento comum, não há nenhuma conexão significativa entre a inteligência artificial ou a novidade tecnológica com o saber historiográfico, principalmente porque na cultura ocidental geralmente há uma exclusiva associação entre a história e o curso dos acontecimentos tão-somente passados quão-somente humanos (Simon 2018, 192).

Entretanto, os historiadores, sobretudo nas últimas décadas, estão cada vez mais inclinados a considerar uma nova era pós-antropocêntrica. Agora o *outro* não pode mais ser apenas compreendido como algo de um gênero, classe, orientação sexual ou religiosa diferentes, mas, também, como uma espécie diferente.

Sobre isso, é inegável a existência cada vez mais presente de espécies transgênicas no mundo contemporâneo, bem como pesquisas sobre clonagem, robótica e sobre poderosos algoritmos de processamento de dados. Ou seja, muito do artificial e sintetizado coexiste com aquilo que denominamos “natural”, assim como há intrigantes analogias de natureza orgânica em materiais e sistemas fabricados pelos seres humanos (Miyada 2020a, 107).

Diante dessa hibridização interespecie, é necessário criarmos novas maneiras de conviver com essas diferentes espécies coexistentes — biossociais, ecológicas e tecnológicas — e, assim, elaborarmos uma nova e emergente historicidade – enquadrada por nossa condição histórica atual — que poderia ser razoavelmente chamada de *more-than-human history* (história mais que humana, em tradução livre), conforme apontam Zoltan Boldizsár Simon e Marek Tamm (Simon; Tamm 2020, 297-305).

Desse modo, o futuro do pensamento e da escrita da história dependerá, conforme defende Ewa Domanska, de como os pesquisadores conseguirão ampliar os seus entendimentos sobre agentes históricos não humanos — o clima, os animais, as plantas, a tecnologia e as coisas —, que devem ser incorporados à prática historiadora não somente como receptores passivos, mas, sim, em sua condição de agentes em sua relação com os humanos (Domanska 2013, 17-19).

Essa nova compreensão historiográfica, da hibridização dos fenômenos humanos e não humanos, provoca novos processos de memorização, os quais desterritorializam o tempo da história, que passa a ser esticado ou condensado, criando novas subjetividades de acordo com aquilo que se procura analisar. Diante disso, a arte contemporânea, a partir de seus modelos tecnológicos de simulação, configura-se inserida nesse novo modelo de hibridização e historicidade.

Hibridização entre o *logos* e o *technos*, o orgânico e o inorgânico, o ser humano e a máquina. Entre o universo simbólico dos modelos e o universo instrumental dos utensílios e das técnicas. Enfim, entre o pensamento técnico-científico — passível de formalização e de automatização — e o pensamento criativo, que se nutre de forma diversa, o qual os modelos nunca poderão alcançar (Couchot 1993, 46-47).

Nesse sentido, as imagens-síntese e híbridas produzidas por alguns artistas contemporâneos não seriam uma “projeção ótica de um real preexistente, mas a visualização de processos de simulação que rompem com os modelos de representação” (Parente 1993, 20). Apesar disso, elas não abolem os ideais de verdade, mas fazem desses ideais uma ficção da ficção, uma imagem-linguagem universalizante, uma imagem-devir — processual e aberta — que possibilita a interação e provoca a interpretação do espectador.

Portanto, mesmo que não haja remissão a uma realidade preexistente, dá-se a reportagem, na maioria dos casos, a modelos de significação. Assim, para que se possa simular — através de uma imagem de síntese — um mar agitado por ondas, a construção dos algoritmos e da matriz deve obedecer a modelos óticos que regem os modelos hidrodinâmicos de deslocamento das ondas (Parente 1993, 22-23), tal como ocorre no exemplo *Zero Hidrográfico* (2010), instalação de Motta & Lima.

No caso, utilizando 60 lâmpadas fluorescentes T5, e 36 mecanismos motorizados, os artistas procuram sintetizar a natureza por instrumentos tecnológicos. A partir de elementos matemáticos e exatos — dados instáveis da média mínima e máxima de uma maré — conseguem recriar algo tão orgânico como o movimento das ondas. “De modo concatenado, elas [as lâmpadas] geram uma sensação de ondulação que, reforçada pelo azul do brilho das luzes, remete à oscilação do oceano em alto-mar. Tudo se move, mas nada sai do lugar. Assim como no mar, a bem da verdade [...] (Miyada 2020a, 109).

Aqui e em outras obras, Motta & Lima não pretendem mais representar o real como uma imagem, mas sintetizá-lo em toda sua complexidade. São interpretações do mundo acentuadamente teorizadas, argumentadas e formalizadas, segundo os princípios da lógica formal e das matemáticas.

Elas substituem o real “bruto”, originário — o real que a imagem ótica pretende representar — por um real secundário, refinado, purificado no cadinho dos cálculos e das operações de formalização. Não se trata mais, então, de fazer a imagem representar um real reorganizado pela superfície do espelho, pelo orifício da câmera escura ou pela varredura da câmera eletrônica. Não se trata mais de figurar o que é visível: trata-se de figurar aquilo que é modelizável (Couchot 1993, 43).

Partindo-se disso, é possível dizer que essas imagens são criações altamente sintáticas e sintéticas que simulam a natureza, o imaginário e o simbólico, tornando-se, ao mesmo tempo, verdadeiros ícones de linguagem. Do ponto de vista da criatividade — entendida aqui como capacidade para a invenção e introdução de novas formas, e não tanto como reprodução do existente — tais imagens configuram novas formas que incidem sobre a criação contemporânea (Plaza 1993, 87).

Portanto, uma imagem de síntese não é simplesmente imagem de algo, uma espécie de cópia estática e enrijecida de uma entidade preliminar (Quéau 1993, 92). Ela multiplica a potência da analogia, parece tanto “representar” quanto reduz a zero qualquer representação. Nesse sentido, a imagem-simulação pode modular o que a compõe e variar como quiser suas tensões, até torná-la indiscernível (Bellour 1993, 225).

No caso dos trabalhos de Motta & Lima, os circuitos eletrônicos, as ondas sonoras, as lâmpadas fluorescentes e outros artefatos tecnológicos fabricados pelos seres humanos estão entre os dispositivos de demonstrações de uma natureza em substituição, que nos fala sobre os corpos, as paisagens e a natureza. “Diante de cada obra, é possível deixar-se seduzir pelas sensações sintetizadas pelos artistas e esquecer-se de seus dispositivos em prol da vida que evocam” (Miyada 2020a, 107). O fundamental para eles não seria criar réplicas ou simulações idênticas a um referente “real”, mas produzir sistemas emuladores concretos que funcionariam de modo análogo aos fenômenos que lhes interessam (Miyada 2020a, 108).

Nesse sentido, a ideia central desses artistas é fazer do natural e do artificial, do orgânico e do sintético, do vivo e do não-vivo universos híbridos e permeáveis (Brasil 2004). Ou seja, tais trabalhos, que se dão entre o vídeo e a instalação, resultam da criação de imagens e de espaços, configurando situações e experiências sensoriais — que podem ser naturais e/ou artificiais, reais e/ou simuladas, virtuais e/ou atuais, num amálgama de contornos mal definidos, numa “zona fronteira”, de passagem, entre uma coisa e outra (Santos 2008). São, portanto, obras que expressam a tensão que se faz presente na transição do espaço físico para o espaço sintetizado e vice-versa (Mazzucchelli 2005).

Essa forma de relacionar o orgânico e o artificial contribui para se pensar em uma temporalidade que é expressa pelo movimento molecular da natureza, mas de uma natureza artificialmente construída. Em *O Beijo* (2004), por exemplo, o corpo, ainda que capturado pela câmera, é o único elemento verdadeiramente natural, contudo é resultado de uma imagem manipulada. Há, nessa tentativa de se equacionar o orgânico e o artificial num ambiente construído, a ideia de um aprisionamento temporal, em que o corpo está sempre em suspenso, pois não sabe ou não pretende mais agir ou reagir (Mazzucchelli 2006).

Partindo disso, não seria equivocado dizer que o embate insolúvel entre natureza e artifício produz no trabalho de Motta & Lima um conjunto de imagens cuja estranheza fascinante e perturbadora exprime novos parâmetros de temporalidade e de espacialidade (Mazzucchelli 2005). A simulação cria imagens paradoxais que podem ser indistintamente móveis e imóveis. Assim um instante decisivo, irruptivo, pode se perpetuar de tal modo que o tempo que aparentemente passa, simultaneamente não passe, permanecendo em suspenso, tal como será apresentado a seguir.

QUANDO UM INSTANTE PODE SE TORNAR ETERNO?

Para forçar o real a se apresentar, mesmo que fosse apenas no lapso de um relâmpago, não basta apenas quebrar o quadro como conteúdo homogêneo, é preciso quebrar o tempo como desenvolvimento contínuo (Fargier 1993, 233).

Na Instalação *Relâmpago* (2015), Motta & Lima, utilizando lâmpadas T5 Activiva,³ cabos, reatores e suportes de alumínio, procuram sintetizar um fenômeno natural a partir de uma emulação construída artificialmente por meio de dispositivos tecnológicos. A imagem sintetizada manipula um instante temporal que passa a permanecer em suspenso. Os milésimos de segundos de um relâmpago se encontram congelados, aprisionados, como se tivessem sido fotografados⁴ e sintetizados em uma imagem-reprodução. Tempo e espaço se tornam intransponíveis, não podendo ser ultrapassados.

Partindo dessa configuração apresentada, é possível indagar sobre a possibilidade de um conceito de tempo diferente do modelo moderno — caracterizado por sua ordem cronológica e sua decorrente possibilidade de numeração e quantificação. Esse tempo linear e sucessivo da modernidade, supondo uma ideia de universalidade e homogeneidade, acaba apreendendo todos os eventos por meio dos relógios e/ou calendários, o que irá determinar o “método científico” e a “verdade histórica” da maioria das produções historiográficas desde o século XIX. Destarte as possíveis temporalidades que emergem na obra de Motta & Lima podem figurar como alternativas a essa intolerável opressão do sucessivo.

Diante disso, não seria equivocado evocar o *Relâmpago* (2015) como uma possibilidade que se faz valer num momento oportuno (*kairós*) e que romperia com o inexorável fluxo dos fatos. Assim como Zeus que abole com a geração dos Titãs, possibilitando uma nova ordem olímpica, esse instante *kairológico* se caracteriza pela fissura que garante a emergência de um novo tempo que pode existir em oposição à tirania de Cronos. “O relâmpago como um potencial destruidor”, conforme afirma Leandro Lima em entrevista.⁵

Essa oportunidade instantânea que encontra uma brecha e ascende em meio ao “imperialismo” cronológico é a condição que possibilitaria a experiência de outro tempo, preenchido por novas formas de ação e interpretação. Daí o seu caráter fundamentalmente descontínuo, excepcional e disruptivo (Ramalho 2021a, 41). Um tempo-relâmpago, uma ocasião ou um instante de decisão, favorável à ação, que também comporta perigos, ameaças e urgências. Um momento que possa ser percebido como histórico no instante próprio de seu acontecer, e não através de uma abordagem retrospectiva.

³ Segundo o fabricante, essa lâmpada promove o bem-estar e a produtividade do ser humano, além de estimular a fotossíntese. Seu brilho – algo azul, algo púrpura – resulta da reação do material à base de fósforo que reveste o interior do tubo com a ionização do gás provocada pelos eletrodos presentes nas extremidades (Miyada 2020a, 108-109).

⁴ Ver depoimento de Leandro Lima sobre a obra durante a montagem da exposição “O Estado da Arte, com curadoria de Maria Alice Milliet, no Instituto Figueiredo Ferraz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s2rJhVJTTR4>, mais especificamente entre os minutos 3:00 e 3:20. Acesso em: 22 de fevereiro de 2023.

⁵ Ver depoimento de Leandro Lima sobre a obra durante a montagem da exposição “O Estado da Arte, com curadoria de Maria Alice Milliet, no Instituto Figueiredo Ferraz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s2rJhVJTTR4>, mais especificamente entre os minutos 5:12 e 5:30. Acesso em: 22 de fevereiro de 2023.

Esse modo de percepção estaria, assim, associado a situações-limites, de crise e ruptura, isto é, quando o momento histórico emerge sob a forma de uma “convocação”, como algo que se reporte diretamente ao sujeito envolvido, inquirindo uma ação ou tomada de decisão. Um *agora* contraído, um ponto de virada na história que poderá assumir uma nova configuração, um instante fundamentalmente breve e que, uma vez presente, não voltará a se constituir.

Desse modo, tal temporalidade não se configura como o limite, o divisor que demarca a dimensão sequencial do tempo; ao contrário, ele é o momento auspicioso, o instante que convoca o sujeito a agir, tomar uma atitude diante de uma situação, à qual implicará efeitos que não seriam possíveis na ordem do tempo cronológico. É esse “chamado” que interrompe o tempo sucessivo e que possibilita em si mesmo um índice histórico, à medida que aponta para uma ruptura e faz emergirem novas possibilidades históricas, as quais permitem conjugar passados e futuros na abertura de um presente singular (Ramalho 2021a, 12-15).

Paralelamente, esse tempo contraído no “agora” *kairológico* é colocado em “suspensão” no *Relâmpago* (2015) de Gisela Motta e Leandro Lima, implodindo numa outra percepção temporal: o *aion* ou a eternidade. Uma temporalidade que aparece na *Ilíada* como uma espécie de princípio divino vital e em Heráclito como uma criança que brinca com pedras ou com um *fogo sempiterno*, sem começo nem fim, “um fogo sempre vivo” (Pré-Socráticos 1996, 90), tal como na videoinstalação *Yano-a* (2005).

No caso, Motta & Lima vão se apropriar de uma fotografia em preto e branco de uma maloca yanomami incendiada, feita pela artista Claudia Andujar no ano de 1976. Os artistas projetam a fotografia de Andujar e acrescentam um filtro vermelho e uma camada de água que se movimenta com um ventilador, gerando um efeito de movimento do fogo e de refração de calor. Em outra composição, há a projeção de chamas em movimento sobre a imagem, extraídas dos fotogramas que documentaram o incêndio, recolocando-nos diante do momento em que a maloca se perpetua queimando (Neves 2020a, 104).

Em uma entrevista em vídeo sobre a montagem da videoinstalação na exposição “Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno” no Galpão VB de São Paulo em 2017, Gisela Motta afirma que, desde o começo de suas produções, ela e Leandro vem pesquisando uma certa temporalidade na qual um instante do tempo se torna suspenso e fica eternamente se repetindo.⁶

⁶ “Não faria sentido que a casa queimasse do início ao fim. Que ela tivesse um começo, meio e fim, que ela terminasse, se esvaísse. O que nos interessou é ter esse instante suspenso, ter esse momento onde ela está eternamente queimando”. “O que é esse fogo na floresta?” pergunta a artista. Reticamente responde afirmando que a área yanomami continua sempre sendo invadida. Portanto apresentar essa maloca sendo incendiada, num fogo sempiterno, fala de uma atualidade que nunca termina (Ver: https://www.youtube.com/watch?v=Ekfb-w_Tf38). Afinal os povos yanomami têm historicamente sofrido com a presença dos brancos em suas áreas desde os primeiros contatos no início do século XX. Intensas atividades de garimpo – e suas consequências em termos de epidemias, estupros, assassinatos, envenenamento dos rios, esgotamento da caça, destruição das bases materiais e dos fundamentos morais da economia indígena — sucedem-se com monótona frequência (Castro 2015, 22).

Esse tempo que se assemelha ao *fogo sempiterno* é a eternidade, uma temporalidade que não se confunde com a inércia dos tempos primordiais, mas, sim, garante todas essas estruturas anteriores. É o tempo que já existe nos primórdios dos deuses e mesmo antes deles (Baptista 2010, 90). Uma eternidade que é todo o passado, que não se sabe quando começou, e também todo o presente, que abarca todas as cidades, todos os mundos e o espaço entre os planetas. E também o futuro, que ainda não foi criado, mas que também existe (Borges 2011, 69).

Nesse sentido, o *aion* não pode ser confundido nem com o despotismo organizacional e da sucessão massacrante de *cronos*, nem com a volatilidade oportunista de *kairós*. Ele não é uma sucessão, nem uma oportunidade, ele é o eterno. Nele tudo é um (Baptista 2010, 92). Uma permanência na diferença que mantém a ordem *cronológica* e a oportunidade *kairológica* ao mesmo tempo. O tempo-criança. Nele, o ser e o não-ser se confundem em uma troca permanente de papéis, pois, como a criança, ele não se submete às leis da lógica (Baptista 2010, 90-91).

É o tempo ilimitado e incompleto simultaneamente. Inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas também como uma instância infinitamente divisível. Um devir-ideal e incorporal. O futuro e o passado, o *ainda*, o *já* e o *não*, sempre *ao mesmo tempo, eternamente* (Deleuze 2015, 6-9).

É o tempo tal como o vazio, infinito em suas duas extremidades. Sempre já passado e eternamente ainda por vir; *aion* é a verdade eterna do tempo, sua forma pura e vazia (Deleuze 2015, 170-171), um princípio divino de uma criatividade inesgotável, um jogo ou uma fatigada esperança que nos liberta, nem que seja fugazmente, da intolerável opressão do sucessivo (Borges 2010, 09-11).

Partindo dessas definições mitológicas do tempo, é possível dizer que, por um lado, o *Relâmpago* (2015) de Motta & Lima alude à uma necessidade de *urgência* que conclama ações que devem ser realizadas no *agora*, caracterizado por uma ruptura no tempo ordinário, abrindo uma fenda no presente que não se constitui pela ordem cronológica, mas, sim, por uma forma específica de configurar passados e futuros no momento oportuno (Ramalho 2021b). Por outro lado, a abertura no tempo presente também permite vislumbrar uma dimensão paralela de observação e experiência temporal: a *eternidade*, na qual tudo pode ser visto simultaneamente e contemplado em seu estado puro, num instante de plenitude.

Desse modo, esse instante fugaz, oportuno e tênue (*agora*), puro, pleno e simultâneo (*eternidade*), revela instâncias e categorias temporais que podem ser experimentadas sem a configuração de uma estrutura temporal marcada pela ordem cronológica. Assim os acontecimentos históricos não necessariamente precisam ser vistos de maneira sequencial: primeiro isto, depois aquilo. No *agora* e na *eternidade*, o instante se desfigura e abre possibilidades para novas formas de experiências temporais.

Nesse sentido, a dialética *agora-eternidade* apresentada por Motta & Lima corresponde a temporalidades mais autênticas, marcadas por múltiplas possibilidades, que se desfiguram e se abrem para novas formas de experiências temporais que não consistem mais na linearidade, mas, sim, numa contiguidade e numa descontinuidade com relação às quais coexistem momentos de cesuras, condensações e distensões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, é possível dizer que os vídeos e as instalações de Motta & Lima funcionam como dispositivos para se pensar as relações entre história e arte contemporânea, à medida que podem fertilizar algumas inquietações da produção historiográfica contemporânea — sobretudo no que diz respeito à ressignificação das categorias de tempo e temporalidade, bem como aos impasses entre linguagem e experiência, presença e ausência.

Dito isso, posso dizer que na produção artística de Motta & Lima há diversas temporalidades que se desdobram em múltiplas possibilidades temporais: o *loop*, o tempo circular, a espera, o desencontro. Tempos que vão da criação ao evento messiânico, da eternidade ao instante irruptivo. Tempos de urgência e de contemplação. Tempos suspensos. Experiências temporais que fogem ao modelo homogêneo, unívoco, linear e sucessivo difundido pelos modernos.

Em suma, uma multiplicidade temporal caracterizada por suas diversas dimensões e camadas, as quais podem se sobrepor, dessincronizar-se, coincidir, divergir, formando um emaranhado de tempos que desafia o pensamento historiográfico (Salomon 2018, 9-10).

É, portanto, imbuído nesse debate e nessas inquietações que desacomodam o historiador, que podemos situar a arte contemporânea e, desse modo, propor um deslocamento na forma de se pensar a história — decorrente das interações heterogêneas, híbridas e pós-antropocêntricas, propiciadas pelo mundo contemporâneo.

Desse modo a história já não mais se desdobraria de maneira linear, mas, sim, passaria a ser enredada de forma polissêmica, do mesmo modo que o tempo já não aparece como algo fixo e imutável, mas, sim, como um agrupamento flutuante de contradições.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Mauro Rocha. O tempo e a criança: comentários ao fragmento 52 de Heráclito de Éfeso. *Mal-Estar em Sociedade*, Barbacena, ano III, n. 4, p. 85-100, jun. 2010.
- BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. Tradução: Elizabeth Lissovsky. *In:*
- BOISSIER, Jean-Louis. A imagem-relação. Trad. Marcelo Jacques. *In:* PARENTE, André (Org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas/SP: Papyrus, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral e sete noites*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRASIL, André. Poética do loop, 2004. Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/artistas/motta-lima/>. Acesso em: 15 mar. 2022.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Prefácio. *In:* KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. Tradução: Rogério Luz. *In:* PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DOMANSKA, Ewa. Para além do antropocentrismo nos estudos históricos. Tradução de Eduardo Henrique Barbosa de Vasconcelos. *Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia*. vol. 4, n. 1, 2013.
- DOMANSKA, Ewa. Posthumanist History. *In:* BURKE, Peter; TAMM, Marek (Ed). *Debating New Approaches to History*. London: Bloomsbury, 2018.
- DOMANSKA, Ewa. The New Age of the Anthropocene. *Journal of Contemporary Archaeology*, vol. 1, n. 1, 2014.
- FARGIER, Jean-Paul. Poeira nos olhos. Tradução: Katia Maciel. *In:* PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- FURTADO, Beatriz. Um campo difuso de experimentações. *In:* GONÇALVES, Osmar. *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- GONÇALVES, Osmar. Introdução. *In:* GONÇALVES, Osmar. *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- JORDHEIM, Helge. Against Periodization: Koselleck's Theory of Multiple Temporalities. *History and Theory*, vol. 51, p.151-171, 2012.
- JORDHEIM, Helge. Camadas do tempo: precondições históricas e semânticas para uma estratigrafia do tempo e da história. Tradução: César Henrique Guazzelli e Sousa. *In:* SALOMON, Marlon (Org.). *Heterocronias*. Estudo sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Edições Ricochete, 2018.
- JORDHEIM, Helge. In sync/ out of sync. *In:* SIMON, Zoltán Boldizsár; DEILE Lars (Ed.). *Historical Understanding. Past, present and future*. London: Bloomsbury Academic, 2022. Disponível em: <https://www.bloomsburycollections.com/book/historical-understanding-past-present-and-future/ch4-in-sync-out-of-sync>. Acesso em: 03 jul. 2023.

- JORDHEIM, Helge. Introduction: multiple times and the work of synchronization. *History and Theory*, vol. 53, p. 498-518, 2014.
- KOCKEL, Marcelo; RODRIGUES, Carlos Alexandre Silva; MALPELI, Sabrina; BARROS, Vera. *Relatório anual*. 2º semestre de 2014. Programa Educativo. Ribeirão Preto: Instituto Figueiredo Ferraz, 2014.
- LUZ, Rogério. Novas imagens: efeitos e modelos. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas/SP: Papirus, 1997.
- MAZZUCHELLI, Kiki. O beijo, 2006. Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/artistas/motta-lima/>. Acesso em: 15 mar. 2022.
- MAZZUCHELLI, Kiki. Texto para o catálogo da exposição: Au delà du copan, supernatural urbanism, *Espace Paul Ricard*, Paris, França, 2005. Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/artistas/motta-lima/>. Acesso em: 15 mar. 2022.
- MIYADA, Paulo. Natureza por substituição. In: NEVES, Galciani; MIYADA, Paulo. *Motta + Lima*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020a.
- MIYADA, Paulo. Poder falhar. In: NEVES, Galciani; MIYADA, Paulo. *Motta + Lima*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020b.
- MIYADA, Paulo. Rastros que deixamos uns nos outros. In: NEVES, Galciani; MIYADA, Paulo. *Motta + Lima*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020c.
- NEVES, Galciani. Eu não estou indo embora/ vou ficar aqui/ e resistir ao fogo. In: NEVES, Galciani; MIYADA, Paulo. *Motta + Lima*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020a.
- NEVES, Galciani. Pertencer à terra. In: NEVES, Galciani; MIYADA, Paulo. *Motta + Lima*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020b.
- PARENTE, André. Introdução – os paradoxos da imagem-máquina. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas/SP: Papirus, 2000.
- PARENTE, André. *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. Colaboração de Lucas Parente. Rio de Janeiro, 2015.
- PLAZA, Júlio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. Tradução: Rosângela Trolles. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- PRÉ-SOCRÁTICOS. *Fragments, doxografia e comentários*. Seleção de José C. Souza. Tradução: Anna Lia A. Almeida Prado *et al.* São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- QUÉAU, Philippe. O tempo do virtual. Tradução: Henri Gervaiseau. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- RAMALHO, Walderez. *Outros tempos, outras histórias: kairós, manifesto e crise*. 2021. 178f. (Tese de doutorado História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, 2021.
- RAMALHO, Walderez. Reinterpreting the “times of crisis” based on the asymmetry between chronos and kairos. *História da Historiografia*, vol. 14, p. 115-144, 2021b.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SALOMON, Marlon. Heterocronias. In: SALOMON, Marlon (Org.). *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Ricochete, 2018.

- SANTOS, Laymert Garcia. Simulações da exceção: notas de um “espectador ideal”. Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/artistas/motta-lima/>. Acesso em: 15 mar. 2022.
- SIMON, Zoltan B. History begins in the future: on historical sensibility in the age of technology. In: HELGESSON, Stefan; SVENUNGSON, Jayne (Ed.). *The ethos of history: time and responsibility*. New York City, New York, USA, 2018. Disponível em: <https://www.berghahnbooks.com/title/HelgessonEthos>. Acesso em: 03 jul. 2023.
- SIMON, Zoltan B.; TAMM, Marek. Historical Thinking and Human: Introduction. *Journal of the Philosophy of History*, vol. 14 (3), 2020.

Estética do Looping e da Suspensão Temporal
A CONTRIBUIÇÃO DE MOTTA & LIMA PARA A RESSIGNIFICAÇÃO DOS
TEMPOS HISTÓRICOS
Artigo recebido em 13/06/2022 • Aceito em 05/03/2023
DOI | [doi.org/ 10.5216/rth.v26i1.73358](https://doi.org/10.5216/rth.v26i1.73358)
Revista de Teoria da História | issn 2175-5892



Este é um artigo de acesso livre distribuído nos termos da licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o trabalho original seja citado de modo apropriado