

UMA POÉTICA DA DESAPROPRIAÇÃO DO TEMPO EM GUILHERME VAZ

A POETICS OF THE EXPROPRIATION OF TIME IN GUILHERME VAZ

Hélio Fervenza / UFRGS

RESUMO

Trata-se de uma investigação em poéticas artísticas sobre a obra *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)*, de 1969, do artista Guilherme Vaz, observando-se os contextos e escolhas que orientaram seu processo de realização, na busca por uma arte distanciada do objeto e efetivada no sujeito. A obra é uma lista de datas e horas muito diferentes entre si, datilografadas sobre uma folha de papel A4, e que são desapropriadas de forma insólita por meio de uma escrita performativa que se utiliza da linguagem legal. A escolha do artista pelo uso das medições literais dos calendários e relógios, e pelo tipo de linguagem implicada no ato de desapropriação, deixa em suspenso os tempos referidos, mas também a linguagem que enuncia o ato, ao retirá-los dos sistemas que os articulam.

PALAVRAS-CHAVE

Tempo; Desapropriação; Escrita; Performativo; Arte Conceitual.

ABSTRACT

This is a research on artistic poetics on the work Act of expropriation of dates (área/time), 1969, by the artist Guilherme Vaz, observing the contexts and choices that guided its process of realization, in search for an art which is distanced from the object and carried out on the subject. The work is composed of a list of dates and times very different from each other, typed on an A4 sheet of paper and which are dispossessed in an unusual way by means of a performative writing that uses legal language. The choice of the artist for the use of literal measurements of the calendars and clocks, and for the type of language involved in the act of expropriation, leaves the referred times in suspension, as well as the language that enunciates the act, by removing them from the systems that articulate them.

KEYWORDS

Time; Expropriation; Writing; Performative; Conceptual Art.

Este texto trata da obra *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)*, do artista visual e músico Guilherme Vaz, observando os procedimentos, as reflexões, os contextos, as decisões e as escolhas que orientaram seu processo de realização. Trata-se então de uma investigação em poéticas artísticas, quer dizer, de um estudo que focaliza a constituição de sua linguagem artística¹.

O trabalho em questão foi mostrado pela primeira vez durante a exposição *Agnus Dei* realizada em 1970, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, que apresentou os trabalhos de Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz. Os artistas ocuparam o espaço de forma sucessiva, cada um deles dispondo do tempo de uma semana.

No período que lhe correspondia, Vaz afixou à entrada da galeria um aviso no qual 'desapropriava' todos os visitantes. Além disso, deixou o espaço inteiramente vazio, colocando um bilhete na parede em que se lia "Cada um aqui é uma obra de arte", e no fundo da galeria expôs uma folha A4 datilografada, na qual podíamos ler o seu *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)* (MANATA, 2016, p. 35-36), que transcrevo aqui na íntegra²:

GUILHERME MAGALHÃES VAZ COMUNICA QUE AS SEGUINTE DATAS
(área/tempo), ESTÃO DESAPROPRIADAS E SÃO OBRAS, CON-
TIDAS PELOS SEUS LIMITES QUANTITATIVOS, DETERMINADOS
SEGUNDO A ESCALA EM VIGOR.

1 bilionésimo de segundo qualquer de 30/março/1389

1 centésimo de segundo qualquer de 28/junho/301 AC

1 milionésimo de segundo qualquer da terceira hora de 23/set/4256 AC

1 décimo de segundo da nona hora de 18/agosto/1358

1 segundo qualquer de 12/maio/3829

45 segundos quaisquer de 16/julho/423 AC

a terceira hora do dia 28/dezembro/do ano 1822

5 horas quaisquer de 19/nov/ de 3562

9 horas quaisquer de 23/março/3293 AC
4 horas quaisquer de 12/fevereiro/1988
O dia 27 de setembro de 1270
O dia 18 de fevereiro de 1623
O dia 5 de outubro de 2570
O ano 1432
O ano 2065
O ano 18 AC
O mês de julho de 4225 AC
O mês de dezembro do ano 3032
O mês de setembro de 1394
A semana começando na última quarta-feira de maio de 1377
até a próxima quarta-feira
O século 18 AC
O século 45
O milênio 18

QUAISQUER OUTRAS DESAPROPRIAÇÕES SÃO LIVRES

(REALIZADO EM OUTUBRO DE 1969)

(VAZ, *In*: MANATA, 2016, p. 163).

Em formato de lista, o texto reúne um misterioso conjunto de datas e medições horárias. Começa por frações muito pequenas de tempo – se comparadas às nossas capacidades perceptivas –, como o “1 bilionésimo de segundo” da primeira linha, e depois vai aumentando, passando de segundo para hora, de hora para dia, de dia

para mês, de mês para ano, até a décima sexta linha, onde retoma de novo a contagem a partir do período de um mês para ir progressivamente aumentando novamente os períodos até chegar a um milênio.

O texto se conclui pela frase “QUAISQUER OUTRAS DESAPROPRIAÇÕES SÃO LIVRES”, o que supõe que poderíamos desapropriar quaisquer outras “áreas” de tempo.

As frações de segundo ou os séculos elencados parecem à primeira vista amostragens de tempo, como se jogássemos um recipiente num rio para recolher amostras de água, retirando-as do fluxo de sua continuidade.

Um bilionésimo de segundo é algo tão rápido que inquieta nossa percepção³. Frações tão pequenas de tempo aparecem em teorias e medições utilizadas pela Física, como, por exemplo, o de que um próton submetido a uma aceleração gigantesca poderia se desintegrar, e a sua transformação em outras partículas menores duraria um décimo de segundo⁴.

A coincidência aqui é que *O Ato de desapropriação de datas (área/tempo)* também faz referência a um décimo de segundo na sua lista, ou seja, a *1 décimo de segundo da nona hora de 18/agosto/1358*. Poderíamos imaginar, nessa data tão longínqua e nesse tempo tão preciso, a desintegração de um próton nalgum lugar do universo? Mas será que é sobre isso que o texto se refere?

Algumas datas são relativas a períodos mais localizáveis dentro da história. Entretanto, o que teria ocorrido na terceira hora do dia 28 de dezembro do ano 1822? Por que escolher o dia 18 de fevereiro de 1623? Ao que exatamente as datas e os tempos de Vaz se referem? Qual o motivo dessas escolhas? Não sabemos, não há nenhuma indicação no texto.

A duração de um milênio é algo que também desafia nossa imaginação, por ser um tempo tão extenso e por se localizar no futuro, como é o caso com *O milênio 18* referido por Vaz na última linha da sua lista. Pensar um futuro tão longínquo questiona nossa compreensão. Talvez nesse futuro imaginado já nem sequer existam mais humanos, talvez o planeta esteja esvaziado de nós⁵.

A artista holandesa Marjolijn Dijkman abordou a questão de pensar o futuro, ou o que ocorrerá em um dado período no futuro, através de sua obra “Vagando pelo Futuro / Wandering through the Future” (2007)⁶, e que pode ser descrita como “a linha cronológica de uma ficção visionária composta de filmes e textos impressos. Os filmes são aí organizados não na ordem de sua produção, mas de acordo com sua

encenação imaginária em um tempo histórico futuro” (ROSENBERG e GRAFTON, 2013, p. 215).

Para fins deste estudo, interessou-me sobretudo a parte impressa da obra⁷, devido ao seu aspecto textual, cronológico e ficcional. Assim, a linha do tempo gráfica criada por Dijkman não indica uma sucessão de datas de eventos ocorridos no passado, como tradicionalmente poderiam apresentar-se nos livros de história, nos monumentos ou nos memoriais. Sua sequência avança para o futuro, para um tempo que ainda não ocorreu, ou que ainda não havia ocorrido no momento de realização da obra. Essas datas correspondem a setenta filmes populares de ficção científica, começando em 2008 e indo até o ano de 802.701. Todos eles têm em comum o fato de ficcionalizarem o futuro, e as datas são relativas aos anos onde se passaria sua ação. Junto ao nome dos filmes, encontra-se uma frase muito significativa de seu tema ou argumento. Por exemplo, ao ano de 2035 associa-se o filme “Os 12 macacos” e a frase “O futuro é história”, e ao ano de 2119 conecta-se o filme “Matrix” e a frase “A realidade é uma coisa do passado”.

O historiador Krzysztof Pomian nos diz que a cronologia é uma maneira de representar o tempo por intermédio das “séries de datas e nomes que mostram a sucessão de eras e suas subdivisões desde o ponto de origem até agora, a distância entre os dois tendo sofrido uma enorme dilatação nos últimos três séculos” (POMIAN, 2008, p. IX). Então, o que constitui especificamente a cronologia na obra “Vagando pelo Futuro” é o encadeamento da contagem sucessiva dos anos em ordem crescente, de forma que o seu alinhamento se estende para o futuro mostrando como este vai sendo imaginado pelos diferentes filmes.

Parece ser diferente o que ocorre na elaboração da lista de Guilherme Vaz. Primeiro, há a referência a medições do tempo, como, por exemplo, 1 segundo, 45 segundos, 5 horas, 1 dia, um mês... Quer dizer, há a referência a uma cronometria, que também é uma maneira de representar o tempo, por meio das “indicações dos calendários e dos instrumentos de medição, começando com os relógios de sol e as clepsidras, e terminando pelos relógios atômicos de última geração” (POMIAN, 2008, p. IX). Essas medições são cíclicas, elas se repetem. Mas, em seguida, quando observamos os períodos mais longos do que um ano, com suas diferentes datações, ocorre também uma cronologia, pois se inclui a diferença de situação desses anos, no passado ou no futuro. Quer dizer, há uma cronometria e uma cronologia, mas liberadas de sua posição num contexto temporal mais amplo.

Ali não há um encadeamento das datas, e elas não estão conectadas numa linha de tempo que lhes dê um sentido de sequência, baseada num denominador comum. A lista não se articula a partir da sucessão da ordem numérica. Embora os tempos estejam numa lista que parece evoluir em ordem crescente, isto é interrompido a um dado momento, voltando-se ao passado e a uma divisão do tempo diferente. O que se apresenta ali é a reunião de algumas frações do tempo, de amostras de suas unidades de medição e suas subdivisões. As datas são retiradas de sua continuidade abstrata e numérica. Elas são desapropriadas (é o que Vaz declara logo no início do texto). A noção possui uma importância primordial, ativadora e operacional na proposta.

Quando penso em *desapropriação*, o que me vem em mente antes de tudo é o seu significado jurídico, quer dizer, o ato de tornar pública uma propriedade privada. Após lembro-me de seu antônimo, uma referência importante nos procedimentos em poéticas visuais. Ou seja, lembro-me da noção de *apropriação*, principalmente tal como Hélio Oiticica a ela se refere em seu texto escrito em julho de 1966:

Na minha experiência tenho um programa e já iniciei o que chamo de “apropriações”: acho um “objeto” ou “conjunto-objeto” formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse: para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma – acho nele algo fixo, um significado que quero expor à participação; esta obra vai adquirir depois *n* significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral – essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas, etc. (OITICICA, 1986, p. 77-78).

Através das *apropriações* Oiticica dá continuidade ao seu processo de “propor uma atitude também criadora” (OITICICA, 1986, p. 78), no qual a concepção de artista seria compreendida como a de um “motivador para a criação” (OITICICA, 1986, p. 78). O crítico Frederico Morais nos diz que essa noção de apropriação “tem um sentido mais amplo ou diverso que o conceito de *ready-made* de Duchamp – aproxima-se da idéia de obra total”. Oiticica não se apropriou somente de objetos, mas “de áreas inteiras, como o Campo de Santana, o Morro de Mangueira, o bairro do Cajú. Apropriações: relação entre ambiente e disponibilidade criadora” (MORAIS, 1986, p.3).

Entendo que essa aproximação inicial com Duchamp feita por Morais para falar da noção e do sentido de apropriação em Oiticica tem uma implicação sobre a qual seria importante determo-nos um instante. Há pelo menos um aspecto em comum

compartilhado entre os dois artistas (mas também com Guilherme Vaz): é o ato de escolher elementos pré-existentes (objetos, lugares ou situações) no processo do fazer artístico. Esse ato para Duchamp reveste-se de uma importância fundamental, pois, para ele, aquilo que define o fazer artístico, antes de qualquer coisa, é o ato de escolha. Numa entrevista com o crítico Georges Charbonnier, realizada em 1961, ele diz:

A palavra "arte", etimologicamente, significa fazer, simplesmente fazer... O que é fazer? Fazer alguma coisa é escolher um tubo de tinta azul, um tubo de vermelho, colocar um pouco sobre sua paleta, e sempre escolher a qualidade do azul, a qualidade do vermelho, e sempre escolher o local em que vamos colocá-la na tela, é sempre uma escolha. Então, para escolher, podemos usar tubos de cores, podemos usar pincéis, mas também podemos usar uma coisa já pronta, que foi feita, ou mecanicamente, ou pela mão de outra pessoa, mesmo, se você quiser, e apropriá-la, já que foi você quem a escolheu. A escolha é a coisa principal, na pintura, mesmo na pintura normal. (DUCHAMP, *In*: DE DUVE, 1989, p. 142-143).

A entrevista é citada pelo crítico Thierry de Duve em seu livro *Résonances du Readymade*, o qual comenta desta maneira o trecho acima transcrito: "Se a palavra "arte" significa fazer, e se fazer significa escolher, nada mais temos senão tirar a conclusão mais geral possível: a palavra "arte" significa escolher" (DE DUVE, 1989, p.143).

O ato de escolher é também fundamental no processo de Guilherme Vaz, pois estamos face a uma proposta que não utiliza os materiais e procedimentos tradicionais das artes plásticas e que opera com outros saberes e outras áreas do conhecimento. Apesar das noções de "apropriação" e "desapropriação" reenviarem a significados contrários, podemos observar aspectos muito próximos nos processos criativos de Oiticica e Vaz. Esse também escolhe elementos já existentes para a realização de sua proposta e os declara obras. Mas não se trata aqui de tubos de tinta ou um secador de garrafas, nem de uma lata ou um parque. O que é que Guilherme Vaz escolhe? Trata-se de algo mais abstrato, que envolve números e medições. Ao observarmos sua proposta, pode-se dizer que mais do que escolher séculos ou segundos, Vaz escolhe sistemas de medição de tempo, deixando em aberto as combinatórias infinitas para que outros as experimentem. Quer dizer, ele se utiliza do sistema de medição e contagem de tempo dos relógios e calendários e declara obras a série de datas e frações de tempo escolhidas que já ocorreram ou que poderiam ocorrer na lógica desse sistema. Mas ele também deixa implícito um convite aos leitores, motivando-os a desapropriarem outras datas quando diz que "quaisquer

outras desapropriações são livres”. Aqui também estamos próximos de uma concepção de artista compreendida como a de um “motivador para a criação”.

Temos também as diferenças que emergem na poética dos dois artistas. As apropriações de Oiticica se utilizam materialmente de objetos, situações e lugares, quer dizer, de elementos que implicam o espaço. A proposta de Vaz implica o tempo, num distanciamento e abandono do objeto. Em entrevista concedida em 2013 a Franz Manata e Saulo Laudares, o artista nos diz:

O que tem me mobilizado muito é a possibilidade de fazer uma arte que seja inteiramente do sujeito e não do objeto. Esse é um assunto espinhoso, desde 68 que venho enfrentando algumas feras. Então o que eu estou pensando agora ainda é muito estranho até para o sistema de arte contemporânea, acredito que nós ainda não nos libertamos do moderno a tal ponto de que o código seja mais fraco do que o ato. (VAZ, *In*: MANATA, 2016, p. 162).

Em entrevista posterior, em 2015, ao se referir à concepção geral de suas propostas para a exposição *Agnus Dei*, e sobre ter cogitado incluir um espelho na mostra – o que não foi feito à época – declara:

O espelho é porque eu não vejo até o momento uma maneira de representar (mais) o fim da metáfora proposta pela arte conceitual. O fim da metáfora é trazido da arte para a realidade primal. O espelho é, ao mesmo tempo, a metáfora e o fim dela. A existência virtual da arte passa a ser concreta. (VAZ, *In*: MANATA, 2016, p. 37).

Nessas circunstâncias, como Guilherme Vaz concretiza sua proposta do *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)*? Ali, a busca por uma arte distanciada do objeto e que se efetive no sujeito é potencializada e mediada pelo seu uso da escrita.

O período histórico, no qual se situa a arte Conceitual e que vai do início dos anos 60 até o fim da década de 70, vivenciou a emergência de poéticas conceituais ou conceitualistas em diversos países; muitos artistas começaram a utilizar o texto como um meio para proposições artísticas. Eles desconectaram a escrita de sua vinculação ou de seu uso na pintura e nos meios tradicionalmente atribuídos às artes plásticas ou visuais. Entre outros aspectos, a arte Conceitual enfatizou as possibilidades de investigar e utilizar a realidade da linguagem e de interrogar seus efeitos no mundo real. Bem anteriormente, algumas práticas das vanguardas do século XX – pensemos por exemplo, na escultura e no design Construtivista, ou nas caminhadas Dadaístas –, já manifestavam seu interesse pela inscrição da arte diretamente na realidade e fora do espaço da representação.

O campo da arte conceitual, ao qual a obra de Vaz se relaciona, vai operar a partir da diversidade e da heterogeneidade das práticas, seguidamente efêmeras ou precárias, num processo crítico e reflexivo. A pesquisadora e curadora Cristina Freire, em seu livro “Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu”, nos esclarece também que:

Se há distinções nos conteúdos programáticos dos artistas que se propuseram a definir arte conceitual nos anos 1960 e 1970, há também importantes pontos comuns que pretendemos indicar ao longo deste trabalho. A existência da aura (ou sua ausência), o significado do contexto (no caso a exposição e/ou museu) assim como o papel reservado ao artista se formulam em novas bases nessas poéticas conceituais. A obra Conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador. Frequentemente, a participação a que nos referimos é a atividade resultante desse incômodo. De qualquer maneira, seja através de intervenções no ambiente, (dando a ver o contexto), seja através de projetos envolvendo a consciência do corpo, ou seja ainda nos trabalhos envolvendo palavras (que têm o potencial de mesclar as proposições artísticas a outros e mais amplos contextos), o que importa ressaltar é o predomínio da idéia sobre o objeto. (FREIRE, 1999, p. 30).

Em relação ainda à especificidade da escrita utilizada por Guilherme Vaz, a artista e pesquisadora Maria Ivone dos Santos em seu artigo “Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas” nos diz que, nesse tipo de poética:

Não mais veríamos o artista se ocupando estritamente das especificidades da prática do âmbito do que está posto e visível, mas agindo no entrelaçamento, completando, desenvolvendo estratégias de encontro. O observador, ou participante, passa a ser muitas vezes enviado para o que está em torno ou fora da proposição, tal como se observa nas noções de *Non-Site* problematizadas por Robert Smithson.

Poder-se-ia dizer também que os objetos, textos ou imagens e documentos resultantes destas formas de arte serviriam de mediação para as questões enunciadas por cada uma das propostas e estas se dariam também num plano mais mental e invisível. (DOS SANTOS, 2009, p. 127).

Ela sublinha a prática da leitura na mudança de comportamentos perceptivos implicados nesse tipo de proposta: “O uso do texto, seus modos narrativos e as diferentes funções que cumprem, criam tempos de apreciação que convidam a performances e atitudes distintas da que temos diante de uma obra puramente visual ou plástica” (DOS SANTOS, 2009, p. 130).

Outra diferença ainda a ser considerada entre as poéticas de Hélio Oiticica e Guilherme Vaz diz respeito aos significados atribuídos e às alterações de significado pelos quais passam os elementos escolhidos no interior dos processos de criação das respectivas proposições. Oiticica se utiliza de objetos ou ambientes que já possuem uma carga de significados. Ele ressignifica esses elementos apropriados, abrindo-os para conexões com outros significados. A lata com o óleo queimando era utilizada à época como um sinalizador nas ruas e nas estradas para trechos em obra, por exemplo. Neste sentido, ela já possuía e acumulava significados atribuídos a ela, como o de ser uma lata de tinta ou de conserva, a de ter sido reutilizada, a de ser um sinalizador e o de significar “atenção”, mas também “perigo”.

Os períodos de tempo selecionados por Guilherme Vaz estão vazios de um significado inicial, pois não há a menção a um evento ou dado concreto. Não foram escolhidas datas de fatos ocorridos ou imaginados, como uma revolução, um dia de festa ou uma comemoração religiosa, um fenômeno físico ou um filme. As datas escolhidas pertencem a uma temporalidade oriunda de um sistema homogêneo, mecânico e puramente quantitativo. Vaz retirou as datas e frações de tempo de sua inscrição no interior de um hipotético calendário ou relógio, isto é, retirou-as de suas posições numa sucessão temporal abstrata. A sua quantificação numérica corresponde a um sistema de contagem e medição de tempo, no qual elas estão vazias do significado de eventos concretos, sem conexões identificadas e estabelecidas com fatos históricos, físicos ou ficcionais.

Além disso, é importante observar que, no *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)*, a escrita é utilizada de tal forma por Guilherme Vaz que ela simultaneamente comunica e instaura uma ação, a desapropriação, e pode ser identificada com uma das formas do *performativo* tal como enunciada pelo filósofo J. L. Austin:

Batizar um navio é dizer (nas circunstâncias apropriadas) as palavras "Batizo, etc.". Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc., "Aceito", não estou relatando um casamento, estou me casando.

Que nome daríamos a uma sentença ou a um proferimento deste tipo? Proponho denominá-la *sentença performativa* ou *proferimento performativo*, ou, de forma abreviada, "um performativo". O termo "performativo" será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo "imperativo". Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo "ação", e indica que ao se emitir o proferimento está-se

realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo. (AUSTIN, 1990, p.25).

Ao se constituir, a escrita de Vaz efetua uma ação, é uma escrita performativa que efetua um ato de desapropriação, um ato com conotações legislativas e jurídicas. Outro sistema reverbera aqui e reenvia ao da linguagem legal. Por exemplo, a desapropriação de bens e direitos patrimoniais está prevista na Constituição Brasileira. Ela pode ser assim definida: “Desapropriação é a transferência compulsória da propriedade para o poder público com fundamento em utilidade pública, necessidade pública ou interesse social, mediante prévia e justa indenização...” (DE SOUZA, 2017, p. 3). Esses bens e direitos visados numa desapropriação são bens móveis ou imóveis, em geral, áreas ou terrenos urbanos, propriedades rurais, casas, apartamentos, assim como seus usos e direitos.

Diante disso, é necessário considerarmos a natureza linguística dos conceitos empregados na esfera legal – e também na escrita da proposta artística:

Os conceitos que constroem e sustentam os sistemas legais não existem fora de sua expressão lingüística. Direito e língua, ainda que dois fenômenos sociais distintos, estão ligados de tal maneira que podemos dizer como Gibbons que a língua constrói a lei. (MACIEL, 2008, p.5).

Para concluir, a singularidade da escrita performativa de Vaz é que ela desapropria *tempo*. Isso torna o seu gesto inesperado e insólito, no sentido de algo extraordinário, totalmente inabitual, fora do convencional. O que é desapropriado são as datas sem outros significados que os de sua própria contagem num sistema de medição. Como está escrito no enunciado, as datas são “contidas pelos seus limites quantitativos”. A desapropriação refere-se então a períodos literais de tempo. Mas o que ocorre com eles nesse processo? Os períodos de tempo ficam em suspensão – sem aderência à ordem linear, mecânica e contínua –, em suspensão de função e sentido.

Não conheço leis que desapropriem tempo. Contudo, a linguagem legal e seus conceitos são utilizados por Guilherme Vaz na escrita do *Ato de desapropriação*, mesmo que de forma sucinta e mínima. Entendo que há aqui outra desapropriação, não enunciada desta vez. Vaz desapropria a linguagem legal, no sentido em que a retira do sistema que a articula, a deixa fora desse mundo que lhe é próprio.

O *Ato* institui uma linguagem que mostra o artifício da linguagem e simultaneamente inventa um mundo com outras leis. O *Ato* deixa em suspenso os tempos, mas também a linguagem que o veicula.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

² Na transcrição, tentei manter as grafias, sequências, quebras de linhas e a mesma distribuição espacial que se encontra no texto reproduzido no livro.

³ Como é possível ver nesta passagem do livro “Uma breve história do tempo”, de Stephen Hawking (2015, p.35): “Para todos os efeitos, o metro é definido como a distância percorrida pela luz em 0,000000003335640952 segundo, conforme medido por um relógio de césio”. Será que percebemos um tempo tão breve como esse? Além de definir o metro, o que poderia significar a existência de um tempo tão breve como esse? Algo que nos escapa? Uma impossibilidade?

⁴ Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/2001/10/01/o-proton-em-transformacao/>>. Acesso em: 19 mai 2020.

⁵ Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro no livro “Há mundo por vir?” (2014) abordam o tema do fim do mundo. Eles desenvolvem seu pensamento através do imaginário das produções de diferentes culturas humanas. Nesses discursos, livros e filmes, tais como os filmes *The Day After Tomorrow* (2004), de Roland Emmerich, *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, o romance *The Road*, de Cormac McCarthy, ou ainda a ficção ensaística de Gabriel Tarde, *Fragment d'histoire future*, surge a possibilidade de uma extinção de toda a vida na terra, ou do fim da espécie humana devida a um supervírus mortífero, a explosões nucleares, a desastres naturais ou a crimes ambientais de alcance planetário.

⁶ Disponível em: <http://www.marjolijndijkman.com/?rd_project=164&lang=en>. Acesso em: 19 maio 2020.

⁷ Idem.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

DANOWSKI, Débora ; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?**. Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

DE DUVE, Thierry. **Résonances du readymade**. Nîmes: J. Chambon, 1989.

DE SOUZA, Luis Sergio Fernandes. Desapropriação de imóveis. In: **Enciclopédia Jurídica da PUCSP**, tomo II (recurso eletrônico): direito administrativo e constitucional / coord. Vidal Serrano Nunes Jr. [et al.]. – São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.

DIJKMAN, Marjolijn. **Wandering through the Future**. 2007. Disponível em: <http://www.marjolijndijkman.com/?rd_project=164&lang=en> Acesso em: 19 mai 2020.

DOS SANTOS, Maria Ivone. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. In: **Revista Palíndromo 2**. Florianópolis: UDESC, 2009.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

MACIEL, Anna Maria Becker. O verbo performativo na linguagem legal. *In*: **Anais do 8º Encontro do CELSUL**. Pelotas, RS: Editora da Universidade Católica de Pelotas - EDUCAT, 2008.

MANATA, Franz (Org.). **Guilherme Vaz – Uma fração do infinito**. Rio de Janeiro: EXST, 2016.

MORAIS, Frederico. **Pequeno Roteiro das Invenções de Hélio Oiticica**. Encarte do catálogo da retrospectiva de Oiticica na Galeria São Paulo, 1986.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FAPESP. O próton em transformação. *In*: Revista Pesquisa FAPESP. São Paulo: FAPESP, Edição 69, out. 2001. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/2001/10/01/o-proton-em-transformacao/>>. Acesso em: 19 mai 2020.

POMIAN, Krzysztof. **L'ordre du temps**. Paris: Gallimard, 2008.

ROSENBERG, Daniel e GRAFTON, Anthony. **Cartographie du Temps – Des frises chronologiques aux nouvelles timelines**. Paris: Eyrolles, 2013.

Hélio Ferverza

Artista visual, professor titular do Instituto de Artes da UFRGS (DAV e PPGAV) e pesquisador do CNPq. Sua produção textual integra publicações nacionais e internacionais, e é autor do livro *O + é deserto*, Escrituras Editora. Exposições em diversos países desde o início dos anos oitenta, entre elas: Bienal de Veneza (Itália), Bienal de São Paulo (sala retrospectiva 1990-2012), Bienal de Yakutsk – BY14 (Rússia) em parceria com Maria Ivone dos Santos, Bienal do Mercosul. Contato: helio.ferverza@ufrgs.br