

## A PAUSA COMO POTÊNCIA

Lyana Guimarães Martins<sup>1</sup>

**Resumo:** O que é a pausa e quais as suas potências no cotidiano e em um trabalho de arte? Como somos afetados por ela? A partir da análise da instalação *Double Sunset* (1999), do artista dinamarco-islandês Olafur Eliasson, pretende-se discutir os significados da pausa, suas implicações e possibilidades na arte. Questiona-se a ideia da pausa apenas como interrupção, sugerindo, em contraposição, a pausa como suspensão e prolongamento do tempo interno do observador, catalizadora de um efeito de presença. Para tanto, por meio de um breve recuo histórico, pretendemos entender como a noção de tempo e, conseqüentemente, da pausa, mudou ao longo da história segundo interesses políticos e econômicos, principalmente após o processo de industrialização e urbanização na Europa no século XIX, período no qual se desenrolou grandes modificações na percepção. Além disso, vamos discutir a ideia da pausa através de Jonathan Crary, Byung-Chul Han e Paul Virilio, relacionando-a com o conceito de produção de presença de Hans Ulrich Gumbrecht. Por fim, fica a pergunta: no mundo acelerado no qual vivemos, ainda é possível parar? No capitalismo do desempenho, do ambiente 24/7, a pausa virou um privilégio. Assim, exigir e insistir no ato de parar torna-se um ato de resistência e de busca pelo novo.

**Palavras-chave:** pausa, tempo, duração, presença, cotidiano

Entardecer. Luzes amarelas, laranjas e vermelhas coloreem os céus. Nas grandes cidades a beleza do pôr-do-sol é acompanhada de buzinas, engarrafamentos, ruas cheias, transportes coletivos lotados: é o fim do expediente de trabalho. Esse ambiente acelerado e de grande volume de pessoas e informações foi o local que o Olafur Eliasson escolheu para a instalação do seu trabalho *Double Sunset*. Concebido em 1999 e realizado em Utrecht<sup>2</sup>, na Holanda, no ano seguinte, a obra parte de uma ideia simples: duplicar o sol do fim de tarde no meio da cidade, prolongando o entardecer para além da sua duração normal, até à noite. Para criar a ilusão, o artista desenvolveu um disco metálico iluminado à distância por projetores. Com quase 40 metros de diâmetro, o objeto era posicionado no topo de um edifício, de forma a parecer flutuar, na mesma altura do sol verdadeiro visto no horizonte plano do lugar (fig.02). O ponto de observação idealizado pelo artista era a Torre da Catedral do Domo<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Aluna mestranda do programa de pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: lyanapecck@gmail.com

<sup>2</sup> Conhecida pela grande quantidade de fábricas, Utrecht é um importante centro de comunicações terrestres e fluviais do país, devido à sua localização central. É a quarta maior cidade da Holanda.

<sup>3</sup> É a torre de igreja mais alta da Holanda, com 112 metros de altura.

principal local turístico de Utrecht, mas a vista do sol fictício era possível de várias regiões, até mesmo a longo alcance, do outro lado da cidade.

No momento de sua realização, e em diversas análises póstumas, muito se falou sobre a questão da imagem e da representação em *Double Sunset*. De fato, ao duplicar o sol, Olafur desorientava o olhar de quem presenciava a instalação, a ponto de confundir o sol verdadeiro com o fictício, e vice-versa. Mas outro ponto que parece essencial aqui é a temporalidade instigada pelo trabalho: ao proporcionar uma paisagem naturalmente impossível e colocar o olhar em dúvida, o artista provocava também a pausa no observador. No meio da confusão do cotidiano de uma grande cidade, ele era instigado a parar e perceber aquela paisagem que, apesar de vista todos os dias, passava despercebida por conta da velocidade e volume de demandas do dia-a-dia (fig.01).



**Fig.01** - *Double Sunset*. Foto de divulgação.



**Fig.02** - *Double Sunset*. Foto de divulgação.

Mas será que a pausa proporcionada por *Double Sunset* tem como resultado apenas aumentar, ou até proporcionar uma suposta melhora da atenção para o mundo, aguçando a percepção? Tal afirmação pressupõe uma dicotomia entre o que seria uma percepção comum e rasa e outra mais elevada e profunda; no entanto, podemos qualificar ou quantificar a percepção? Afinal, o que é a pausa? Qual a sua potência no cotidiano e em um trabalho de arte?

## A PAUSA NO COTIDIANO: UM BREVE PANORAMA

Quando Claude Monet pintou *Impressão, nascer do sol* (1872), quadro que ajudou a dar nome ao movimento que viria a ser conhecido como Impressionismo<sup>4</sup>, a Europa estava em transformação. Há algumas décadas surgira a locomotiva, as ferrovias se espalhavam e chegavam a distâncias cada vez mais longínquas; a industrialização e urbanização eram crescentes, com muitos migrantes do campo para as cidades; novas tecnologias apareciam a todo momento, animando as feiras de entretenimento.

De acordo com Jonathan Crary, em referência a Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1975), esse novo arranjo demandava novas formas de controle e regulação dessas massas em expansão, o que se deu não apenas por instituições disciplinares explícitas, como prisões e escolas, mas também com novos modos de subjetividade (CRARY, 2010, p. 23-24). Pesquisas acerca da visão, atenção e percepção buscavam maneiras de aumentar a produtividade, pois "a necessidade econômica da rápida coordenação dos olhos e das mãos na execução de ações repetitivas exigiu um conhecimento preciso das capacidades ópticas e sensoriais do homem" (CRARY, 2010, p. 87).

Havia um interesse no tempo de atenção do trabalhador de forma a mensurar o seu limite para suportar sua atividade na fábrica<sup>5</sup>. Segundo Crary, na segunda metade do século XIX, depois de anos de abusos e descaso por parte dos administradores das fábricas, com as jornadas de trabalho extenuantes, percebeu-se que o lazer e a instauração da pausa na rotina de trabalho era uma maneira de aumentar a produtividade e eficácia do trabalhador de forma sustentável no longo prazo (CRARY, 2014, p. 24). Assim, veio a formalização de um horário de trabalho, surgindo o conceito de final de semana, com destaque para o domingo, o dia do descanso.

---

<sup>4</sup> O termo foi provavelmente criado pelo crítico de arte Louis Leroy em 1874 ao escrever a crítica da primeira exposição coletiva dos novos pintores, então rejeitados pelo Salão de Belas Artes. Valendo-se do título do quadro de Monet, o crítico disse que ali haviam "pinturas de impressão", uma expressão pejorativa que significava pintura de paredes. Mas os pintores gostaram e começaram a usar o nome (SCHAPIRO, 2002, p. 34).

<sup>5</sup> "Assim como novas formas de produção nas fábricas solicitaram um conhecimento mais preciso do tempo de atenção do trabalhador, a administração da sala de aula, outra instituição disciplinar, também exigiu uma informação semelhante. Em ambos os casos, o sujeito em questão era mensurável e regulado no tempo" (CRARY, 2010, p. 103).

Aos domingos, as ruas, cafés, praças e demais espaços públicos da Paris recém-modernizada por Haussmann<sup>6</sup> eram ocupados por essa nova população trabalhadora da cidade, ávida por fazer parte da burguesia, adotando seus hábitos. Segundo T.J. Clark:

Havia uma batalha sendo travada naquelas décadas pelo direito à identidade burguesa (...) As multidões à beira-rio nas tardes de domingo – todos andando para lá e para cá com roupas idênticas, todos ansiosos para serem vistos – estavam engajadas numa redefinição grandiosa do que passava por classe média (CLARK, 2004, p. 219-220).

A aspiração ao prazer era notável e o lazer surgia como fonte ideal para tal, tornando-se um fenômeno de massa que logo seria capitalizado, rendendo lucros (CLARK, 2004, p. 275). A expansão ferroviária proporcionou o barateamento do transporte, permitindo que mais pessoas pudessem se deslocar para lugares mais distantes, e o domingo virou, então, o momento para viajar para fora da confusão das cidades rumo ao deleite no campo (CLARK, 2004, p. 210-211). Na França, por exemplo, os piqueniques e banhos de rio nos arredores de Paris, em cidades como Asnières e Argenteuil, eram uma das atividades preferidas pelo proletariado e pela crescente pequena burguesia, tema que rendeu diversos quadros de pintores impressionistas, como Édouard Manet e Georges Seurat.



**Fig.03** - *Une Baignade à Asnières* (1883-4)



**Fig.04** – Detalhe da pintura

Para T.J. Clark, em *A pintura da vida moderna*, esse suposto ambiente de relaxamento era marcado por várias contradições: os rios eram contaminados por esgoto, o ar poluído pela

<sup>6</sup> Georges-Eugène Haussmann foi prefeito do Sena de 1853 a 1870, período no qual realizou diversas e grandiosas obras de urbanização de Paris, com a demolição de ruas e prédios e a construção dos hoje famosos boulevares. A ideia era modernizar e embelezar a cidade.

fumaça das fábricas, os gramados lotados de gente e cheios de lixo. Para o autor, no quadro *Une Baignade à Asnières* (1883-4), Georges Seurat tenta deixar evidente essa questão, valendo-se de uma "porção de elementos que sugerem que o idílico é tão desajeitado quanto digno" (CLARK, 2004, p. 273). Enquanto vemos homens sentados ou deitados na grama às margens do rio, em aparente calma e tranquilidade, vemos ao fundo um grande parque industrial e suas fumaças (fig.03).

Clark diz que, apesar de não serem exatamente um exemplo de natureza limpa e bucólica, esses lugares se tornaram logo um destino procurado, uma vez que era preciso um lugar específico para o lazer dessa classe trabalhadora emergente. Nas folgas aos domingos o centro de Paris ficava lotado dessas pessoas, o que rendia muitas críticas e sátiras das classes mais abastadas:

(...) aquelas pessoas nada conheciam além de Paris, e carregavam-na aonde quer que fossem. Essa era a chave para a vulgaridade – e, por serem vulgares, nunca poderiam ser burgueses (...) É uma acusação danosa, que um burguês faz contra outro (...) o que o falso burguês tem é a natureza falsa, a natureza dos arredores de Paris; além, ou atrás dela, deve existir uma natureza de verdade, que permanece nas mãos da burguesia de verdade (CLARK, 2004, p. 220-221).

Assim como a existência da pausa foi um projeto de controle e poder, como apontado por Crary, a ideia de viajar para fazer nada, apenas contemplar a natureza, também pode ser entendida dessa forma: era uma maneira de supostamente atender as aspirações dessa classe e, assim, evitar conflitos. Porém, mais de um século depois, a pausa no trabalho não se dá mais da mesma forma.

## **PRIVAÇÃO DA PAUSA**

Segundo Crary, após a Segunda Guerra Mundial, todo o tempo virou mercadoria, ligado ao trabalho, consumo ou marketing, pois houve uma "ocupação cada vez maior da vida cotidiana pelo consumo, pelo lazer organizado e pelo espetáculo. (...) O próprio tempo foi monetarizado, e o indivíduo, redefinido como um agente econômico em tempo integral" (CRARY, 2014, p.80). Tal precarização do trabalho foi tratada pela filósofa Hannah Arendt em *A condição humana*, onde ela diz haver uma "erosão da durabilidade do mundo" em prol do consumo: é a passagem do *homo faber* ao *animal laborans*, isto é, do homem que cria, que sabe fazer, para o homem que apenas reproduz (ARENDT, 2010, p. 84). Essa mudança leva a uma automatização, de forma que "os signos remetem apenas a outros signos, fazendo com

que nos movamos horizontalmente (...) sem lastro material – tal como acontece, no campo econômico, com a ascensão do capital financeiro" (WISNIK, 2011, p. 261).

Em dezembro de 2016, o Ministério do Trabalho do Japão entrou com um processo contra a empresa de publicidade Dentsu que repercutiu mundo afora.<sup>7</sup> O motivo: uma funcionária de 27 anos se suicidou por conta da exaustão mental e física provocada pelo trabalho excessivo. Devido à grande repercussão do caso, o presidente da empresa renunciou ao cargo e se desculpou pela prática de horas abusivas de trabalho na companhia. Mas essa não é uma novidade no país: contabiliza-se cerca de duas mil mortes por suicídio em decorrência do estresse causado pelo excesso de horas trabalhadas. O problema é tão grave e recorrente que já ganhou um nome por lá: *karoshi*.

Desde a crise financeira de 2008, na Inglaterra se proliferou um esquema de trabalho conhecido como "contrato de zero horas"<sup>8</sup>, no qual o funcionário não tem um salário fixo, mas proporcional às horas trabalhadas. Com a flexibilidade extrema, é exigido do trabalhador um estado constante de prontidão, não havendo pausa real. Além disso, ele não possui um mínimo de horas, nem um quadro de horário predeterminado ou cronograma, isto é, o trabalhador não sabe quando vai trabalhar e, por conseguinte, quanto vai receber. Sem um salário mínimo garantido, é preciso recorrer a outros trabalhos, acumulando horas de serviço<sup>9</sup>.

O problema está presente no filme inglês *Eu, Daniel Blake*, vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes em 2016. Há uma cena na qual o vizinho do personagem título do filme conta que seu chefe o chamou naquela manhã para fazer o descarregamento de apenas um caminhão, o que levou 45 minutos e lhe rendeu menos de quatro libras como pagamento. O rapaz conta que levou muito mais tempo e gastou mais do que esse valor na passagem para ir e voltar do local do serviço. Assim, para complementar a renda, ele começa a comercializar na rua um tênis de uma marca famosa, oriundo de um esquema orquestrado com um chinês que ele conheceu pela internet e que trabalha em uma unidade do tal fabricante. É no contrabando, na atividade ilícita, que ele encontra alguma saída para a sua situação.

Há uma expressão inglesa que define bem essa conjuntura: *around the clock service*, isto é, serviço em volta do relógio, a todo momento, sem parar. Nos Estados Unidos o mesmo é conhecido como *trabalho 24/7*, ou seja, 24 horas por dia, sete dias por semana. O termo deu

---

<sup>7</sup> BBC Brasil. *Como suicídio de funcionária exausta levou à renúncia do presidente de gigante japonesa*. Acesso em 10 de janeiro de 2017.

<sup>8</sup> Sahuquillo, María R. *Trabalhadores ultraflexíveis*. El País Internacional. Acesso em 10 de janeiro de 2017.

<sup>9</sup> Há contratos que impedem que o funcionário tenha outro trabalho regular, exigindo disponibilidade 24 horas por dia, sete dias por semana. Assim, com o rendimento precário e incerto, muitos acabam recorrendo à informalidade e situações degradantes.



origem ao livro de Jonathan Crary, intitulado *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*, no qual o autor vai discutir a negação da pausa nas sociedades capitalistas contemporâneas, na qual até o sono é visto como um problema a ser liquidado. Crary conta que nos anos de 1990 houve um projeto de criação de um sol artificial para locais muito frios, de longas noites, como a Sibéria, com o objetivo de levar a luz solar para a noite, proporcionando iluminação intensa para o funcionamento contínuo dos parques industriais (CRARY, 2014, p. 14). A noite, geralmente vinculada ao repouso, ao sono, seria eliminada, pois "o tempo para o descanso e regeneração dos seres humanos é simplesmente caro demais para ser estruturalmente possível no capitalismo contemporâneo" (CRARY, 2014, p. 24).

Para o filósofo Byung-Chul Han, sul-coreano radicado na Alemanha, as sociedades capitalistas do século XXI não são mais regidas pelo controle e disciplina, mas pelo desempenho, em um esquema positivo de poder. Segundo ele, a negatividade da proibição tem um efeito de bloqueio a partir de um certo nível de produtividade, enquanto a positividade seria mais eficiente, tornando o sujeito do desempenho mais rápido e produtivo do que o anterior (HAN, 2015, p. 25). Nessa busca pela melhor e maior performance, não há interrupções, entremeios e tempos intermédios, e dessa hiperatividade surge o cansaço. Se na modernidade os fármacos já eram uma realidade para superar esse problema, segundo Han, na contemporaneidade eles ganham dimensão ainda maior: é a sociedade do doping (HAN, 2015, p. 69).

Apesar de claramente criticar os tempos acelerados e a ausência da pausa no cotidiano, em um determinado momento Han mostra outro ponto de vista ao mencionar o escritor austríaco Peter Handke, que defende uma possível potência do cansaço. Em seu livro *Para uma abordagem de fadiga*<sup>10</sup>, ele afirma haver uma distinção: há um "cansaço alienante", portanto incapacitante, e um "cansaço fundamental", isto é, que pode inspirar, impulsionar (HAN, 2015, p. 71). Segundo Han, para Handke este segundo tipo de cansaço libera as amarras individuais, levando o sujeito para o mundo, tornando-o mais permeável e, assim, permitindo "um acesso a uma atenção totalmente distinta, acesso àquelas formas longas e lentas que escapam à hiperatenção curta e rápida" (HAN, 2015, p. 74).

A concepção do austríaco parece dialogar com a ideia de potência negativa defendida por Han. Com base em Hegel e Nietzsche, ele diz que há duas formas de potência, uma positiva e outra negativa, estando a primeira relacionada a fazer algo e a segunda a não fazer, a dizer não (HAN, 2015, p. 57). A potência negativa, portanto, não se trata de impotência ou

---

<sup>10</sup> Título original *Versuch über die Müdigkeit*.

passividade. Para Han, "se possuísssemos apenas a potência de fazer algo e não tivéssemos a potência de não fazer, incorreríamos numa hiperatividade fatal (...) expostos de forma totalmente passiva ao objeto" (HAN, 2015, p. 57-58).

Assim, se considerarmos o "cansaço fundamental" de Handke como uma potência negativa, deixaríamos de tratar o cansaço exclusivamente como incapacidade e veríamos suas possibilidades<sup>11</sup>, o que nos leva a uma questão: o que é o cansaço? Ele é resultado apenas dos tempos acelerados? A pausa seria a sua solução? Muito se fala em notícias, filmes e programas de televisão sobre a necessidade de parar, de fazer as coisas mais devagar, levar uma vida mais simples, com menos demandas. A quantidade de pessoas que estão migrando das cidades para o campo tem crescido a cada ano. Mas será que basta ter mais tempo, basta parar? Entendemos que a pausa foi usada como projeto de poder na modernidade, quando foi valorizada e estimulada, assim como na contemporaneidade, com a sua negação, em prol não apenas de uma maior produtividade, mas do controle das pessoas – vide a relação de trabalho altamente flexível, que exige disponibilidade constante. Então, como podemos entender a pausa?

## O ATO DE PARAR

No conto *Descida ao Maelström* (1841), de Edgar Allan Poe, um pescador mais velho narra a um jovem viajante o dia em que ele e seus irmãos saíram ao mar para pescar e, no meio do caminho, se depararam com um *maelström*, palavra nórdica para designar um fenômeno marítimo típico daquela região, um certo turbilhão de água, um redemoinho. Dentro da tempestade, com o barco rodando rapidamente, o som ensurdecedor do vento e da água a bater no casco, o pescador se enche de medo, envolto na dúvida, na confusão daquele lugar. No meio daquele caos, um dos seus irmãos toma uma atitude irracional, motivada pela tensão da situação, e acaba sendo lançado ao mar. Neste momento, o pescador percebe que se não fosse a ação por impulso, talvez o irmão tivesse sobrevivido. Ele compreende que, mesmo no meio do turbilhão, é preciso ter calma, parar, pensar e sentir. E é assim, na pausa, que ele encontra uma solução, uma saída para aquele caos.

---

<sup>11</sup> A questão também é tratada por Gilles Deleuze em *O Esgotado* (p. 67), onde o autor diferencia o "cansado" do "esgotado": "O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar." O filósofo Peter Pál Pelbart também discorre sobre o assunto em *O avesso do niilismo – Cartografias do esgotamento*.



Mas afinal, o que é a pausa? Segundo o dicionário Aurélio, há dois significados para a palavra: "*Sf.* 1. Interrupção temporária de ação, movimento ou som. 2. *Mús.* Cada um dos sinais gráficos que indicam a duração do silêncio, num trecho musical." Ao procurar o verbete "pausar", encontramos: "*v.int.* 1. Fazer pausa. *T.* 2. Tornar vagaroso, lento" (FERREIRA, 1993, p.410). A pausa do personagem de Edgar Allan Poe não se trata exatamente de uma interrupção – cuja definição, ainda segundo o Aurélio, é "deixar de fazer, por um tempo" ou "cessar o que vinha fazendo" (FERREIRA, 1993, p.313), mas de uma suspensão do tempo: ele não é propriamente interrompido, mas estendido quase à imobilidade.

Se ainda nos ativermos às significações do dicionário, a ideia não parece absurda: suspensão é o "ato ou feito de suspender" o que, por sua vez, é definido como "*v.t.* 1. Fixar, sustentar, pendurar no ar. (...) 8. Adiar, retardar (FERREIRA, 1993, p.512). O pescador parece estar pairando no ar, prolongando o tempo, o seu tempo interno – um tempo paralelo –, como se estivesse em uma lacuna temporal, o que dialoga com a compreensão de Paul Virilio de que não existe um tempo irrefutável, pois ele é “irredutivelmente plural, descontínuo, não homogêneo e reversível” (VIRILIO, 2015, p. 10). Isto é, o tempo não é absoluto e, assim, “a percepção compõe-se de rupturas, ausências e deslocamentos, bem como da capacidade de produzir colchas de retalhos de vários mundos contingentes” (VIRILIO, 2015, p. 11).

Virilio entende, portanto, que a percepção é relativa, pois depende do ponto de vista do observador e, assim, está vulnerável às lacunas, aos instantes perdidos, às suspensões por ele experimentadas:

Qualquer um, na verdade, seria levado a viver uma duração que seria sua e de mais ninguém, graças ao que poderíamos chamar de *conformação incerta de seus tempos intermediários* (...) uma liberdade humana, na medida em que seria uma margem dada a cada um para inventar suas próprias relações com o tempo (VIRILIO, 2015, p. 30).

O conto de Edgar Allan Poe nos mostra essa relatividade da duração e a possibilidade de um tempo que não é contínuo, um tempo da multiplicidade e da coexistência, um tempo não cronológico, coerente e conciso. O que se passa com o pescador parece também acontecer com o público na instalação *Double Sunset*, de Olafur Eliasson: a obra é um convite à pausa, não no seu sentido mais corriqueiro, de interrupção, mas uma pausa entendida como suspensão – se colocar em outra temporalidade para além do tempo cronológico – e como prolongamento do tempo interno do observador.

## POTÊNCIAS DA PAUSA

A pausa como potência já foi trabalhada por artistas de diferentes áreas e épocas, como Michelangelo. Segundo Virilio, o pintor renascentista entendeu que ela poderia ser utilizada como artifício na pintura, tanto para se deixar enganar quanto para se fazer contemplar:

Olhar para o que não se olharia, escutar o que não se ouviria, atentar para o banal, o comum, o abaixo do comum. Negar a hierarquia ideal que vai do crucial ao anedótico, e sim culturas dominantes que nos exilam de nós mesmos e dos outros, numa perda de sentido que, para nós, não é apenas uma sesta da consciência, mas um declínio da existência (VIRILIO, 2015, p. 44).

De fato, ao ver um segundo sol no horizonte em *Double Sunset*, um observador é instigado a parar e "olhar para o que não se olharia" de forma a "atentar para o banal" – no caso o entardecer, que pode passar despercebido no cotidiano acelerado da cidade. No entanto, o trabalho de Olafur parece também lidar com outras potências da pausa: como dito pelo próprio artista, trata-se aqui de um tempo sensorial, de sentir com o corpo o tempo passar<sup>12</sup>, uma espécie de tempo materializado<sup>13</sup>, uma experiência física. Seria coerente dizer que esta instalação invoca uma percepção mais tátil do que visual? Uma percepção háptica, em referência a Deleuze?<sup>14</sup> Apesar de grandes dimensões, *Double Sunset* parece, de fato, induzir a um espaço, uma ambiência, mais do que uma imagem visual.

A pausa aqui, enquanto suspensão e prolongamento, evidencia a passagem do tempo, tornando o observador consciente do seu próprio ato de observação (auto-reflexividade) e do seu estar no mundo, em uma relação substancial com ele.<sup>15</sup> A proposição do artista parece estar alinhada com o conceito de presença trabalhado por Gumbrecht: aquilo que tem matéria, que está acontecendo no espaço, que permite uma tangibilidade, que está e existe no mundo, não no campo das ideias. Assim, "presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas que,

<sup>12</sup> Entrevista de Olafur Eliasson para o programa VideoBrasil TV, episódio 9.

<sup>13</sup> Henri Bergson, em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, vai identificar dois tipos de duração: a duração-qualidade, aquela que nossa consciência atinge automaticamente, e o tempo materializado, que é aquele tempo tornado quantidade por um desenvolvimento no espaço (BERGSON, 2010, p. 99).

<sup>14</sup> No seu livro sobre a pintura de Francis Bacon, Gilles Deleuze trata do háptico que, dentre muitas questões, se refere a uma dimensão de proximidade, de toque.

<sup>15</sup> Cf. "O próprio tempo se materializa no corpo – e por isso torna-se não cronológico. O tempo aiônico é absolutamente corporal, mas sempre um corporal virtualizado no próprio tempo aiônico. Por isso o tempo aiônico é experiência, é devir, pois pode ser vivenciado no corpo – subjético" (FERRACINI, p. 05).

estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 09). E a questão aqui não é a presença da obra, mas a presença do público: o trabalho de Olafur convida a uma temporalidade prolongada do observador, permitindo que ele se coloque em terceira pessoa, de forma a se sentir sentindo<sup>16</sup>. Trata-se de um efeito de presença no qual nos damos conta não apenas do tempo, da obra, do espaço, mas da presença de nós mesmos naquele instante de tempo e espaço. Com isso, ativa-se uma forma de observação do mundo mais ligada às sensações do que à razão.



**Fig.08** - *Double Sunset*. Foto de divulgação.



**Fig.09** – As estruturas de *Double Sunset*. Foto de divulgação.

Assim como Gumbrecht, Olafur defende a experiência sensorial como meio para se perceber, não apenas uma obra de arte, mas o próprio mundo<sup>17</sup>. Não se trata de uma recusa à linguagem ou ao pensamento racional, mas de reequilibrar as coisas, uma vez que a sociedade ocidental vive a predominância de uma cultura da interpretação, da busca do sentido,<sup>18</sup> o que "anula a nossa capacidade de lidar com o que está à nossa frente, diante dos olhos e no contato com o corpo" (GUMBRECHT, 2010, p. 10). E o contato físico com o mundo é essencial, segundo Gumbrecht, em referência a Heidegger, pois a existência humana passa pela ideia de "ser no mundo", uma vez que ela sempre compreende um contato substancial, espacial com as coisas do mundo (GUMBRECHT, 2010, p. 91-93).

<sup>16</sup> Olafur usa com frequência a expressão "seeing oneself seeing" para se referir a seus trabalhos.

<sup>17</sup> Entrevista de Olafur Eliasson para o programa VideoBrasil TV, episódio 10.

<sup>18</sup> "Há uma prioridade da dimensão temporal sobre a dimensão espacial, numa cultura que deixara de centrar-se num ritual de produção de presença real, passando a se basear na predominância do cogito" (GUMBRECHT, 2010, p. 56).

Dessa forma, a pausa, enquanto uma possível catalizadora de um efeito de presença, talvez possa ser entendida como um convite ao observador para esse "ser no mundo" em uma experiência sensorial, mais do que parar para ter uma suposta percepção mais apurada, ou como fuga do mundo acelerado contemporâneo. Como dito, trata-se de um convite e, portanto, para se realizar é indispensável a disponibilidade daquele que se encontra frente à obra: é preciso perder-se, se deixar levar, se deixar atravessar, habita-la de forma a experienciá-la em sua condição de presença no mundo.

Não é importante chegar a algum lugar, compreender algum conteúdo, entender alguma coisa: é a ideia da experiência da passagem, o processo, o percurso, em uma espécie de monólogo interior. Com isso, o observador se desnuda, tenciona-se os limites e, segundo Agamben, é justamente no limite das situações que o novo pode acontecer, o sujeito pode se dar, pode ser atravessado por outras forças e, assim, se reinventar. Em *Double Sunset*, Olafur proporciona esse limite ao público na medida em que oferece nada de excepcional para ser visto, apenas o banal entardecer, em uma suspensão e prolongamento do tempo. É a ideia da arte não como salvadora, mas como força para mudar a sensibilidade do público: assim, é ele que pode promover alguma mudança no mundo, não a obra. Enfim, não basta ter mais horas livres se não estivermos dispostos a viver esse tempo, toma-lo para nós mesmos. Sentir o tempo, pegá-lo, fazer parte dele – ser o tempo, ser no tempo.

*"O tempo não para, quem para somos nós."*

Trecho do filme *Girimunho* (2012)  
de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BBC Brasil. *Como suicídio de funcionária exausta levou à renúncia do presidente de gigante japonesa*. Disponível em <<http://www.bbc.com/portuguese/internacional-38461828>> Acesso em 10 de janeiro de 2017.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 2011.

CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Sobre o teatro: um manifesto de menos – O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FEREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. p.410 Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FERRACINI, Renato. *O corpo-subjétil e as micropercepções*. Disponível em <<http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textostempoperformance/renato%20ferracini.pdf>> Acesso em 10 de fevereiro de 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

PELBART, Peter. *O avesso do niilismo – Cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

POE, Edgar Allan. *Descida ao Maelström*. Pará de Minas: Virtual Books Online M&M Editores, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.

SAHUQUILLO, María R. *Trabalhadores ultraflexíveis*. El País Internacional. Disponível em <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/01/internacional/1430504838\\_853098.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/01/internacional/1430504838_853098.html)> Acesso em 10 de janeiro de 2017.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e impressões*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

URSPRUNG, Philip. *Studio Olafur Eliasson: an encyclopedia*. Koln: Taschen, 2012.

VIDEOBRASIL na TV. Direção: Marco Del Fiol e Jasmin Pinho. Realização: Sesc TV. Episódio 9, 25 minutos, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/32524939>>. Acesso em 10 de janeiro de 2017.

VIDEOBRASIL na TV. Direção: Marco Del Fiol e Jasmin Pinho. Realização: Sesc TV. Episódio 10, 25 minutos, 2011. Disponível em <<http://vimeo.com/32696896>>. Acesso em 30 de janeiro de 2017.

VIRILIO, Paul. *A estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

VOLZ, Jochen (org). *Seu corpo da obra*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

WISNIK, Guilherme. *O dentro que é fora. O outro que sou eu*. In: VOLZ, Jochen (org). *Seu corpo da obra*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.