



**ESSE ALGO QUE ACONTECE: EM TORNO DAS RELAÇÕES ENTRE TEMPO,  
PERCEPÇÃO E EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA**

**THAT SOMETHING HAPPENS: AROUND THE RELATIONSHIP BETWEEN TIME,  
PERCEPTION AND ARTISTIC EXPERIENCE**

Lyana Guimarães Martins / UFF

**RESUMO**

Este trabalho é um processo de busca e investigação acerca das relações entre tempo, experiência e percepção. O objetivo é analisar e refletir sobre a dimensão temporal da experiência da arte e, enquanto potência, o que ela poderia gerar. A partir das inquietações suscitadas pela experiência e análise de obras de Olafur Eliasson, pretende-se refletir sobre os fenômenos decorrentes e suas potências. A hipótese desta pesquisa é a ideia de que algo acontece na experiência estética e sensível, algo que passa pelo tempo, chegando ao corpo e ao espaço, em um fenômeno em que se dá um interstício, um espaço-tempo inapreensível. A proposta é apresentar, debater e refletir diferentes ideias, perspectivas e possibilidades, trazendo uma pluralidade para o pensamento, em um interesse de propor questões em vez de construir certezas.

**PALAVRAS-CHAVE**

Tempo; experiência; percepção; entre-lugar; suspensão.

**ABSTRACT**

This work is a process of searching and investigating the relations between time, experience and perception. The objective is to analyze and reflect on the temporal dimension of the art experience by the public and as power, what it could generate. Based on the concerns raised by the experience and analysis of Olafur Eliasson's works, it is intended to reflect on the phenomena arising and their powers. The hypothesis of this research is the idea that something happens in the aesthetic and sensitive experience, something that passes through time, reaching the body and space, in a phenomenon in which there is an interstice, an inapprehensible space-time. The proposal is to present, debate and reflect different ideas, perspectives and possibilities, bringing a plurality to the thought, in an interest of proposing questions instead of constructing certainties.

**KEYWORDS**

Time; experience; perception; between-place; suspension.

A exposição *Seu Corpo da Obra*, primeira grande individual de Olafur Eliasson na América do Sul, se deu como parte do 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC\_Videobrasil, realizado na cidade de São Paulo entre 30 de setembro de 2011 e 29 de janeiro de 2012. Os trabalhos do artista dinamarco-islandês foram espalhados por diferentes lugares, ocupando duas unidades do SESC, a Pinacoteca do Estado e alguns pontos do próprio espaço urbano. Demandava-se do público, portanto, um deslocamento entre os espaços que exigia uma disposição, não apenas por conta do esforço da movimentação em si – cruzar a cidade, caminhar, recorrer a meios de transportes –, mas também pelo tempo empregado nessa ação. No SESC Pompéia, localizado no bairro homônimo, havia a maior parte dos trabalhos expostos, dentre eles a instalação *Seu Caminho Sentido* (*Your Felt Path*, 2011). Montada em uma sala ampla, toda pintada de branco, das paredes ao teto e piso, a obra era composta de elementos muito simples: luzes fluorescentes brancas, como essas que iluminam escritórios, eram dispostas na parede no fundo da sala, e todo o espaço era preenchido por uma fumaça homogênea e também branca (figura 01).



Figura 01  
Olafur Eliasson (1967)  
*Seu Caminho Sentido* (*Your Felt Path*), 2011  
Instalação  
Foto de divulgação

Como as luzes se localizavam na parede oposta à porta de entrada, o público iniciava o percurso na instalação pelo lado mais escuro e, ao longo do caminhar

rumo à luz, o ambiente ia se tornando cada vez mais claro. Mas a transição era sutil, apenas perceptível quando se estava nas extremidades da sala, provavelmente por conta da alta densidade da fumaça que dificultava a visão. No meio desse caminho a localização do visitante no espaço podia encontrar-se indefinida, tanto para os outros quanto para si mesmo. Por conta disso, havia barras de segurança horizontais ao longo das paredes laterais, de forma a orientar o deslocamento – mas a fumaça era tanta que elas podiam passar despercebidas. O aviso colocado à porta, no qual se alertava aqueles que sofrem de claustrofobia para evitar a entrada, de fato parecia prudente. Afinal, com a visão comprometida, a compreensão das dimensões do espaço ficava abalada, assim como as possibilidades de fuga. Desta forma, sem qualquer tipo de referência visual, a única maneira do visitante se orientar era através do som da voz dos outros e dos próprios passos pelo chão: o caminhar era o guia. Nesse lugar em que não se sabe nada, porque não se vê nada, a única certeza é de se estar caminhando<sup>1</sup>. E não parece ser importante a direção e o destino desse trajeto, mas sim o próprio ato de se deslocar no espaço, como o próprio título do trabalho sugere: trata-se de sentir o seu caminho.

A ideia recorda o trabalho *Caminhando* (1963), de Lygia Clark<sup>2</sup>, no qual o público era convidado a construir uma fita de Moebius, aquela figura topológica obtida a partir da união das duas extremidades de uma fita, aplicando uma torção, um giro em uma das pontas, antes de fazer essa junção, gerando um objeto não linear (figura 02). Na proposta de Lygia a fita era construída com uma tira de papel e orientava-se fazer um corte nela, percorrendo com a tesoura toda a sua extensão, tomando sempre o cuidado de não chegar ao ponto inicial do corte, para não dividir a fita em duas. Esse corte chegava ao fim quando a largura da fita ficava muito estreita, não sendo possível continuar, a não ser que se dividisse a fita por completo. Assim como no trabalho de Olafur, o essencial não era o destino ou o caminho escolhido: não importava se o participante levava a tesoura para a esquerda ou para a direita, se fazia uma linha reta, curva ou até um zigue-zague, mas sim a experiência desse caminho.

Se em *Seu Caminho Sentido* a construção da sala, a fumaça e o jogo de luz criavam um espaço no qual o visitante não conseguia ver com clareza o lugar e as pessoas ao seu redor, tais elementos também dificultavam a visão de si mesmo, uma vez que

MARTINS, Lyana Guimarães. Esse algo que acontece: em torno das relações entre tempo, percepção e experiência artística, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.1343-1357.

não se via a própria mão quando estendida à sua frente. Na medida em que não era possível ver seu próprio corpo no espaço em que se estava presente, a distinção entre o dentro e o fora ficava abalada. A proposição de Lygia também lidava com o tensionamento desses limites, uma vez que na fita de Moebius, por haver uma torção, não há clara identificação do que é superfície ou não: ao percorrer a tira de papel com a tesoura não sabemos se estamos na superfície ou se estamos nos aprofundando. No caso da instalação de Olafur, a ausência dessa clareza se dava na dificuldade de se demarcar o próprio corpo naquele espaço: até onde o meu corpo vai?

O ato de ver a si mesmo é essencial para se diferenciar entre os outros e do todo – ao menos é o que a psicanálise nos faz acreditar. Em uma nota de rodapé em *Além do princípio do prazer* (1920), Sigmund Freud relata a situação de um bebê, seu neto, brincando diante de um espelho. No começo, a criança vê um outro no espelho, mas ao brincar de esconder e aparecer, ela percebe que aquele outro é ela mesma. Essa fase da criança, que ocorre entre os seis e 18 meses, é mais tarde chamada pelo neurologista francês Wallon como “estádio do espelho”<sup>3</sup>, conceito que seria desenvolvido posteriormente por Jacques Lacan, para quem esse momento é essencial para a constituição do eu. A criança se descobre imagem, ao mesmo tempo em que afirma seu corpo como algo separado. Essa consciência corporal faz do corpo parte de um espaço, evidencia a sua existência no mundo e, assim, a criança se separa da realidade, tornando-se sujeito. Portanto, identificar o que está fora de si é essencial para a constituição do sujeito.

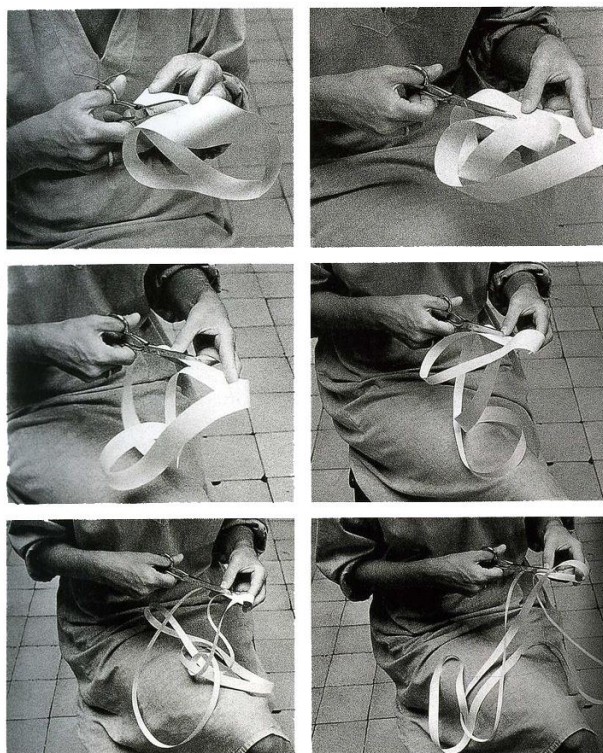


Figura 02  
 Lygia Clark (1920-1988)  
 Caminhando, 1963  
 Performance  
 Foto de divulgação

Até aqui podemos ver que a instalação de Olafur lida com muitas questões referentes ao espaço, o que é de se esperar de um trabalho construído por elementos que, em uma primeira leitura, são de fato espaciais: paredes, cor, luz, fumaça. Mas e o tempo, como ele entra nessa história? Ele não parece existir apenas por conta da duração física, cronológica do público dentro da sala – isto é, ser meramente uma consequência. Apesar do artista não estar lidando com o tempo de forma direta e objetiva, por meio do uso de imagens arrastadas ou alongadas, por exemplo, a questão parece central – através do espaço e do corpo do visitante, Olafur trabalha com o tempo. Assim como Lygia Clark e seu *Caminhando*, proposição que não é propriamente construída com o tempo, mas que se dá nele, através dele – sua potência está nesse desenrolar ao longo do tempo. Em uma carta a Hélio Oiticica, de 1964, ela diz que há uma crise na arte nos museus, onde haveria um desejo pela originalidade por si só, com a predominância de um naturalismo de qualidade duvidosa, além de uma arte abstrata que não serviria mais. Para Lygia era preciso uma nova forma de expressão artística: “o tempo é o novo vetor da

MARTINS, Lyana Guimarães. Esse algo que acontece: em torno das relações entre tempo, percepção e experiência artística, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.1343-1357.

expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivido que traz uma estrutura viva em si.” (CLARK, 1996, p.34)

Obviamente o caminhar do visitante na instalação de Olafur se desenrola ao longo de um tempo, demanda alguns minutos, se pensarmos apenas no ato de cruzar a sala e voltar ao ponto de origem. No entanto, como esse caminhar é indefinido e hesitante, ele não lida apenas com o tempo cronológico, aquele marcado pelo relógio, o que poderia nos levar, então, à ideia de um tempo psicológico, pelo qual o medo ou o prazer, que podem ser suscitados pela obra, podem modificar a impressão do tempo no visitante: ele pode parecer estendido ou encurtado. Mas me parece que há ainda outra coisa. Há uma passagem do filósofo e poeta francês Jean-Marie Guyau no qual ele descreve esse tipo de experiência:

(...) existem casos de absorção profunda em um pensamento ou em um sentimento, até mesmo de êxtase, quando o tempo desaparece da consciência. Não sentimos mais a sucessão de nossos estados; ficamos em cada instante inteiramente nesse mesmo instante, reduzidos à condição de *espíritos momentâneos*, sem comparação, sem lembrança, totalmente *perdidos* em nosso pensamento ou em nosso sentimento. Se nos fazem, de repente, sair dessa espécie de paralisia que afeta a representação da duração, somos incapazes de dizer se decorreu um minuto ou uma hora: saímos como de um sonho no qual, sobre o nosso mundo interior destruído, o tempo teria dormido imóvel. (GUYAU, 2010, p.25-26)

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 daquela situação, um dos seus irmãos toma uma atitude irracional, motivada pela tensão, 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, nessa suspensão do tempo, que ele encontra uma solução, uma saída para aquela

situação. O que se passa com o pescador é o que também pode acontecer com o visitante em *Seu Caminho Sentido*?

O personagem de Edgar Allan Poe 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) Portanto, Virilio entende 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)

### Construções do tempo

Quando Claude Monet pintou *Impressão, nascer do sol* (1872), quadro que ajudou a dar nome ao movimento que viria a ser conhecido como Impressionismo, 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>4</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, 2010, 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, quando as ruas, cafés, praças e demais espaços públicos da Paris recém-modernizada por Haussmann<sup>5</sup> eram ocupados por essa nova população trabalhadora da cidade, ávida por fazer parte da burguesia, adotando seus hábitos.

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. Para T.J. Clark, em *A pintura da vida moderna* (2004), esse suposto ambiente de relaxamento era marcado por várias contradições: os rios eram contaminados por esgoto, o ar poluído pela 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. 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.

Assim, fica claro que nesta época houve uma construção da percepção do tempo voltada para um projeto de controle e poder. E a ideia de viajar para fazer nada, apenas contemplar a natureza, também pode ser entendida dessa forma: era uma maneira de supostamente atender às aspirações dessa classe e, assim, evitar conflitos. Porém, mais de um século depois, a questão do tempo nas sociedades urbanas, principalmente quanto à pausa no trabalho, não se dá mais da mesma forma. 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* (1958), 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. 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." (ARENDR, 2010, p.84)

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>6</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*.

A partir da crise financeira de 2008, na Inglaterra houve a proliferação de um esquema de trabalho conhecido como "contrato de zero horas", no qual o

MARTINS, Lyana Guimarães. Esse algo que acontece: em torno das relações entre tempo, percepção e experiência artística, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.1343-1357.

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>7</sup>

O problema está presente no filme inglês *Eu, Daniel Blake* (2016), 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 reclama que levou muito mais tempo e gastou com passagem para ir e voltar do local do serviço mais do que recebeu. 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 origem ao livro de Jonathan Crary, intitulado *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2014), 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)

### Esse algo que acontece

Na instalação *Seu Caminho Sentido*, Olafur Eliasson parece nos levar para um outro tempo: seria o mesmo que acontece no instante poético de Gaston Bachelard?<sup>8</sup> Para o filósofo francês, as escolhas formais existem para produzir um instante complexo no qual pode-se:

(...) encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de *vertical* para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa. (BACHELARD, 2002, p.94)

Para Bachelard, a destruição da continuidade simples do tempo encadeado é essencial para a construção de um instante complexo. (BACHELARD, 2002, p.94) O trabalho de Olafur Eliasson parece não ressaltar a duração comum (*sentir o tempo*), assim como não a nega (*perder a noção do tempo*): ele não a considera, abre mão dela. Seria esse fenômeno uma suspensão? E seria esta suspensão o tal instante complexo do qual Bachelard fala?

A palavra suspensão possui diversos significados e, quando ela é empregada em relação a algum trabalho de arte, alguns se mostram mais recorrentes. Por exemplo, é possível compreendê-la como o ato de se suspender no espaço, se pendurar em algo, se colocar no alto, ou como um estado de elevação espiritual e fruição estética (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.2648), isto é, uma sinonímia de êxtase, de forma a significar o “estado de quem se encontra como que transportado fora de si e do mundo sensível, por meio de exaltação mística ou de sentimentos muito intensos de

MARTINS, Lyana Guimarães. Esse algo que acontece: em torno das relações entre tempo, percepção e experiência artística, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.1343-1357.

alegria, prazer, admiração, terror reverente etc.” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.1290) Certamente a primeira definição não se aplica às instalações de Olafur, afinal o espectador não é fisicamente elevado. Já a segunda acepção parece ser típica de um senso comum, uma visão idealizada e romântica da experiência artística. Esse algo que acontece em *Seu Caminho Sentido* parece estar mais próximo de um outro significado para o termo.

Na música, a suspensão é entendida como uma pausa momentânea, uma interrupção, na qual há um prolongamento de valor na execução, seja ele de uma nota ou de uma pausa. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.2648) Assim, em uma partitura, o sinal de fermata<sup>9</sup>, que indica a suspensão, pode ser aplicado sobre uma figura musical, indicando um prolongamento da sua duração. Este sinal não possui valor preciso, depende da interpretação do músico que executa ou do regente da banda ou orquestra. É interessante pensar que a fermata distende no tempo um gesto, de forma a criar uma vibração, uma ressonância do som naquele que escuta, mesmo quando se dá sobre uma pausa.<sup>10</sup>

Outro ponto interessante, ainda no ambiente musical, é aquilo que se chama de acordes suspensos, que são aqueles que não podem ser classificados como um acorde maior ou menor<sup>11</sup>, uma espécie de híbrido. Essa situação de indeterminação parece próxima da interpretação que as ciências exatas fazem da suspensão. Na química, ela é um tipo de mistura heterogênea, na qual estão presentes simultaneamente partículas em diferentes estados (líquido, sólido, gasoso, etc.), sem haver dissolução entre elas. Dependendo da mistura, é possível visualizar a olho nu a diferença entre as partículas, por conta da força da gravidade que as separa. Mas há também a possibilidade de haver uma indistinção entre elas, principalmente quando a mistura é sacudida. Portanto, na suspensão química pode haver esse momento de confusão dos limites, mas de forma provisória. Na física, a suspensão se refere a um fenômeno eletromagnético no qual um objeto ou partícula levita por conta de uma força magnética, como acontece quando um pedaço de metal é colocado entre dois ímãs, em uma clara situação de tensão.

Desta forma, tanto na música, quanto na química e na física, a suspensão envolve um estado de simultaneidade, em um certo questionamento dos limites. E,

MARTINS, Lyana Guimarães. Esse algo que acontece: em torno das relações entre tempo, percepção e experiência artística, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.1343-1357.

principalmente se visto pela música, este evento é uma interrupção e prolongamento, o que nos leva de volta ao instante poético de Bachelard e, claro, a esse *algo que acontece* na experiência do público nas obras de Olafur. Esse fenômeno, portanto, é complexo e não parece ter uma definição exata, uma vez que produz um entre-lugar, um *nem lá e nem cá*, um meio do caminho – as dicotomias rígidas não parecem fazer sentido aqui. Nessa suspensão é como se tudo se misturasse: razão e sensação, consciente e inconsciente, tempo externo e interno, duração e instante, dentro e fora. Essa situação parece próxima daquela que o filósofo português José Gil chama de fenômenos de fronteira:

Numa palavra, os “fenômenos de fronteira” referem-se, antes de mais, à fronteira que separa e sobrepõe consciência e inconsciente. (...) Trata-se, para além das ciências humanas, de ir ao encontro da “experiência” que constantemente nos invade, em nós se impregna e atinge o inconsciente. Eis um primeiro traço paradoxal dessa “experiência”: ela assola-nos sem que demos por isso, experienciamo-la sem dela ter consciência, apercebemo-nos das modificações que sofremos já depois de a termos sofrido. (GIL, 1996, p.12-13)

Neste fenômeno não parece ser 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, tensionam-se os limites. E 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.<sup>12</sup> 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.

### **Autora**

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) e aluna mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes, na Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF), onde desenvolve pesquisa sobre tempo e suspensão na experiência artística. Atua como montadora e diretora em

projetos para televisão, publicidade e documentários. Como artista, realiza trabalhos em videoarte e videodança, além de fotografia, instalação e videoprojeção.

## Notas

<sup>1</sup> É interessante essa relação entre a visão e a orientação no espaço. Somos acostumados a dar ênfase a esse sentido do que aos demais, mas ver não é fundamental, basta lembrarmos como os cegos se orientam. A exposição *Diálogos no Escuro*, realizada na cidade de São Paulo em 2015 no Rio de Janeiro em 2016, permitia ao público vivenciar uma outra relação. A proposta era o visitante percorrer um espaço totalmente escuro, com vários ambientes diferentes, valendo-se apenas do tato, do olfato e da audição para conseguir se locomover pelo lugar. A exposição foi criada na Alemanha, em 1989, pelo filósofo alemão Andreas Heinecke, após seu contato com um jovem cego, com quem aprendeu novas formas de olhar. O objetivo era passar para outras pessoas sua experiência de descoberta. Desde então o projeto já contou com mais de oito milhões de participantes, percorrendo mais de 130 cidades em 32 países.

<sup>2</sup> Obviamente o contexto histórico, social e cultural dos dois trabalhos são distintos, separa dos por quase 50 anos. No entanto, as correlações que faço aqui entre eles não me parecem próprias de uma época exata, por isso trago a comparação de forma a ajudar na construção do pensamento.

<sup>3</sup> Também conhecido como estágio do espelho. Mas nas traduções brasileiras mais usuais dos textos de Lacan encontra-se o termo utilizado aqui: estágio do espelho.

<sup>4</sup> Cf. "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)

<sup>5</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 boulevards. A ideia era modernizar e embelezar a cidade.

<sup>6</sup> BBC Brasil. *Como suicídio de funcionária exausta levou à renúncia do presidente de gigante japonesa*. Acesso em 10 de janeiro de 2017.

<sup>7</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.

<sup>8</sup> Apesar de se referir à poesia, o conceito do autor francês parece aplicável a qualquer arte.

<sup>9</sup> De origem italiana, em tradução direta a palavra significa suspensão.

<sup>10</sup> Parece pertinente lembrar aqui a afirmação de John Cage de que não existe silêncio, pois sempre há som. O silêncio não é um vácuo, uma ausência, mas um gesto. "Nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons." (Cage, 1973, p.135) Som e silêncio não são apostos, assim como o visível e o invisível, em uma referência ao filósofo francês Merleau-Ponty. "O visível possui, ele próprio, uma membrana de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível". (Merleau-Ponty, 2014, p.200)

<sup>11</sup> Os acordes musicais são classificados como maior ou menor de acordo com a combinação das notas que os compõe.

<sup>12</sup> A questão do limite como potência para reinvenção é discutida em *A comunidade que vem* (1993), de Giorgio Agamben, assim como em *O avesso do nihilismo – Cartografias do esgotamento* (2013), de Peter Pál Pelbart.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.

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

BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

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.

CAGE, John. *Lecture of something in Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CARVALHO, Victa de. Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. *Revista Poiésis*, n.12, p.39-50, nov.2008.

CLARK, Lygia. *Caminhando*. 1964. Disponível em <[http://issuu.com/lygiaclark/docs/1964-caminhando\\_p/4?e=0](http://issuu.com/lygiaclark/docs/1964-caminhando_p/4?e=0)>. Acesso em 15 de agosto de 2016.

- 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.
- FEREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. p.410 Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas 1964 – 1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, v.18. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GIL, José. *A imagem-nua e as micropercepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.
- GUYAU, Jean-Marie. *A gênese da ideia de tempo e outros escritos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- LACAN, Jacques. Estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. As noções de espaço e tempo. In: \_\_\_\_\_. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- PUENTE, Fernando Rey. *O tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- POE, Edgar Allan. *Descida ao Maelström*. Pará de Minas: Virtual Books Online M&M Editores, 2003.
- 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.
- VIRILIO, Paul. *A estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- VOLZ, Jochen (Org). *Seu corpo da obra*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.