

Desaparecer por/para dentro e fora: quatro movimentos

DANIELA CAVALIN AVELAR

Daniela Cavalin Avelar é doutora em Artes Visuais pelo Centro de Artes da Udesc (2017-2021). Mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp (2016). Investiga instrumentos literários em práticas ligadas às artes visuais, como a apropriação, uso e recontextualização a partir de experimentações em arte impressa, objetos, vídeos e ações. Atua em projetos de gestão cultural em Artes Visuais em exposições, e nas áreas de arte-educação e editorial. Realizou a curadoria educativa das exposições “O Tempo Mata – Imagem em Movimento na Julia Stoschek Collection”, no Sesc Av. Paulista (2019) e “Arte-veículo”, Sesc Pompeia (2018).

Afiliação: Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6557084869255622>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6756-0294>

• RESUMO

O presente texto apresenta investigações em torno de experiências de desaparecimentos produzidas, organizadas e efetivadas por artistas, sendo um desdobramento de um dos capítulos da pesquisa intitulada “Tentativa de esgotamento de uma cor e outros desaparecimentos”, desenvolvida junto ao PPGAV/UDESC, entre 2017 e 2021. Tais investigações procuram observar os processos de desaparecimento enquanto movimentos ativos dos corpos desses artistas. A partir da instauração desses desaparecimentos, a tentativa em classificá-los em quatro movimentos: por/para dentro e para/por fora. Como o desaparecimento pode se dar por meio do espaço? E por meio do tempo?

PALAVRAS-CHAVE

Desaparecimentos, performance, arte contemporânea.

• ABSTRACT

This text presents investigations around experiences of disappearances produced, organized and carried out by artists, as a development from one of the chapters of the research entitled “Attempt to exhaust a color and other disappearances”, developed at PPGAV/UDESC, between 2017 and 2021. Such investigations seek to observe the processes of disappearance as active movements of the bodies of these artists. From the establishment of these disappearances, the attempt to classify them into four movements. How can disappearance take place through space? And through time?

KEYWORDS

Disappearances, performance, contemporary art.

1. Por dentro

Um movimento que nasce a partir de seu espaço interno, enquanto modo de desaparecer para si e de si mesma, ou seja, o mesmo que ausentar-se do que é externo. O movimento de fechar-se para aquilo que está fora seria possível por meio da tentativa de repouso dos sentidos, ou seja, pelo sono. Desaparecer *por dentro*, pelo sono, seria o mesmo que desaparecer de si a partir do momento em que você se fecha para o mundo.

O sono como desaparecimento cotidiano: seja quais forem os desenhos individuais e particulares dessa coreografia, ela é, de modo geral, repetida regularmente. Enquanto suspensão das tentativas que se desenrolaram ao longo do dia, dormir costuma ser a tentativa com a qual encerramos um dia. Desaparecer por dentro enquanto um modo de interromper temporariamente o fluxo das tentativas.

Se as tentativas também se estruturam pela repetição, o sono, enquanto interrupção ou suspensão deste curso seria, então, uma reação a estas repetições? E seria essa reação o cansaço? Se o cansaço se manifesta no desejo de uma ação que liberte tal sintoma, esta ação, ou seja, o descanso, teria no sono o seu espaço privilegiado?

Talvez como consequência da abertura do espaço para a pausa, a recusa ao imperativo da presença, conexões e movimento em regime 24/7 – vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana –: “O sono é a única barreira que resta, a única ‘condição natural’ que subsiste e que o capitalismo não consegue eliminar” (CRARY, 2016, p.84) e segue como único “[...] intervalo de tempo que não pode ser colonizado nem submetido a um mecanismo monolítico de lucratividade, foco de crise no presente global” (ibid., p. 20).

O sono estabelece um sentido de abertura do espaço por meio de uma experiência temporal distinta, uma espécie de corte da velocidade cotidiana, ou, até mesmo uma interrupção do próprio tempo, pelo espaço. Uma temporalidade contrária à lógica da produtividade, da velocidade centrada no capital.

“Um Homem que Dorme”, de Georges Perec, narra a experiência de um jovem que decide se ausentar do contato com o mundo. Já no título, a indicação de como esse movimento se dá: pelo sono, ou, *desaparecer por dentro*. Tomado por uma crise existencial, o personagem, ao longo do livro, se ausenta do convívio social ao implicar-se em um estado de letargia, por meio de um *não*

fazer, “não tem vontade de ver ninguém, nem de falar, nem de pensar, nem de sair, nem de mover-se” (op. cit., p.16), até o ponto em que sua experiência de mundo se reduz ao seu próprio quarto.

Se a ausência do desejo de encontro surge no livro por meio da imagem do sono, o desaparecimento *por dentro* seria capaz de abrir, portanto, espaço para não querer, não aceitar, não obedecer, não permitir e não atender a demandas. Desaparecer é não estar disponível? Desse modo, o sono garantiria “[...] uma espécie de refúgio para eximir-se da presença. Ele protege do engajamento em um mundo visto como excessivamente austero. Ele não se resume apenas em descanso, mas também em trégua” (LE BRETON, 2018, p.54).

Se desaparecer por dentro surge como um modo de recusa, seria um movimento gradual rumo à desistência? Desaparecer é desistir? O cansaço teria o poder de suspender as certezas (*tentar é duvidar?*) o que pode levar a uma desistência radical de toda e qualquer tentativa. Uma indiferença radical quando a dúvida já não instiga mais o movimento.

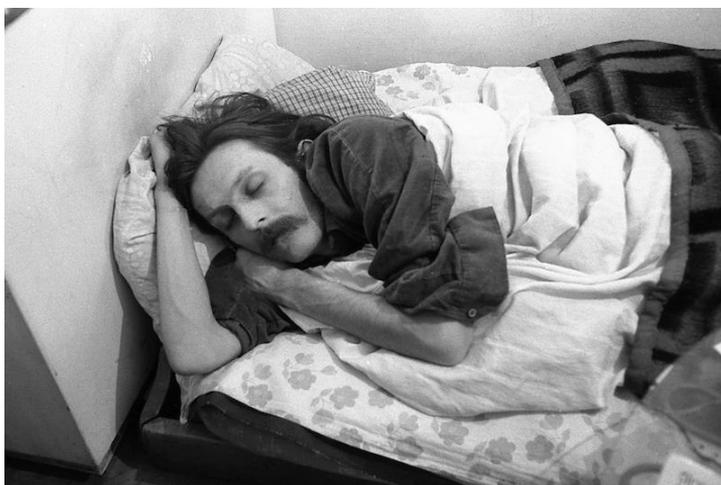
Da indiferença à repetição, o personagem de Herman Melville, “Bartleby, o Escrivão”, repete, sistematicamente, “Eu preferiria não” a qualquer solicitação ou pergunta recebida. A recusa pela repetição provoca um mal-estar crescente. Ainda que publicado em 1853, o conto de Melville segue atual e foi ponto de partida para Perec escrever “Um Homem que Dorme” (1967). “Perec diz ter escrito esse livro logo após ‘Les choses’, ‘em um período de minha vida em que, ao contrário, eu estava absolutamente indiferente a tudo. Não se tratava mais da fascinação, mas da ‘recusa’ das coisas, da recusa do mundo” (ibid., p. 41).

Seria a indiferença e a recusa em “Eu preferiria não” também um movimento do desaparecimento pela linguagem? Seria possível pensar que a recusa por meio da linguagem tenha início com a ausência de conexões diretas, por meio dela, com o mundo. A linguagem como o movimento de “esconder e desviar” (BLANCHOT, 2001, p.59), ou um desaparecimento *por dentro*. *Eu preferiria não*: uma recusa pela insustentabilidade das relações *para fora*.

A indiferença não tem começo nem fim: é um estado inalterável, um peso, uma inércia que nada saberia abalar. [...] A indiferença anula a linguagem, confunde os sinais. Você é paciente, e não espera, é livre e não escolhe, é

disponível e nada o mobiliza. Você nada pede, nada exige, nada impõe. Ouve sem nunca escutar, vê sem nunca olhar: as fendas dos tetos, as ripas dos assoalhos, o desenho dos ladrilhos, as rugas em torno dos seus olhos, as árvores, a água, as pedras, os carros que passam, as nuvens que desenham no céu formas de nuvens. (PEREC, 1988, p.73)

Dentre muitos trabalhos de arte nos quais o sono é a ação estrutural, a performance “Artist at work”, do artista Mladen Stilinović (Figura 1), toca em alguns dos pontos levantados acima. Em 1978, Mladen Stilinović realiza a performance na qual dorme em uma galeria em Zagreb, na Croácia. Dada a provocação do título (“artista trabalhando”), na contradição entre enunciado e ação, qual é o lugar ocupado pelo desaparecimento? Reforçando afirmações propostas em seu manifesto “Praise of Laziness” (ou: *Elogio à preguiça*) o trabalho de Stilinović se aproxima das relações entre dinheiro, tempo e trabalho: “A questão é como manipular aquilo que te manipula”. A proposição de seu espaço íntimo – e um dos poucos ainda não cooptados pelo capitalismo – exposto em uma galeria, tensiona essa estrutura de trocas financeiras da arte. Por outro lado, ao mesmo tempo em que tensiona, é como se Stilinović assumisse, pela recusa da preguiça e indiferença do sono, sua impotência em uma possível batalha imaginada contra o capital.



• 316

Figura 1. Mladen Stilinović, Artist at work, fotografia, políptico de oito, 30 x 40 cm (cada), 1978, Croácia, Zagreb.

Se a preguiça é uma forma de recusa, haveria diferença entre preguiça e cansaço? Partindo da ideia de que a preguiça gera ação (ainda que opere pela inação, quando recusa, repouso, paralisia ou inércia), o cansaço se estabeleceria enquanto reação à repetição. A expressão francesa *métro, boulot, dodo* (“metrô, trabalho, dormir”) sugere uma repetição monótona e exaustiva que resume o cotidiano da vida em uma grande cidade a um *looping* constante. A partir dela seria possível traçar um percurso, também em *looping*: repetição - indiferença - cansaço - sono - suspensão - preguiça - repetição - etc. Um movimento gradual de desaparecimento.

Afirmar-se enquanto artista e trabalhador, no momento preciso em que desaparece *por dentro*, é uma forma de recusa a esse desaparecimento gradual de si. Rejeitar o anestesiamiento da repetição constante de movimentos cíclicos desinteressados. Reforçar a importância da suspensão do mundo pelo sono seria negar a ideia de que “a fragilidade da vida humana é cada vez mais inadequada, e onde o sono não é necessário nem inevitável. Em relação ao trabalho, torna plausível, até normal, a ideia do trabalho sem pausa, sem limites”, um tempo desumano, ou seja, um “tempo alinhado com as coisas inanimadas, inertes ou atemporais” (CRARY, 2016, p. 19).

Se no paradigma do desempenho as tentativas são marcadas pelo excesso de positividade (*Yes, we can*), desaparecer *por dentro* seria guiado pela negatividade da recusa que afirma *No, we can't* (HAN, 2015). O cansaço surge como reação ao excesso de positividade das tentativas. Desaparecer *por dentro* se desenrola como consequência e corte desse cansaço. É o desaparecimento no cansaço.

O cansaço reage, transita, cresce e se desenrola pela indiferença, suspensão e repetição. Nesse trânsito, o cansaço instaura um movimento permanente de busca – que, paradoxalmente, provoca um excesso de esforço em tal procura. Um esforço circular, desviante, um rodeio, “estranha andada de caranguejo” (BLANCHOT, 2001, p. 72), como escreveu Blanchot:

Mais precisamente, ele gira em torno..., verbo sem complemento; ele não gira ao redor de algo, nem mesmo de nada; o centro não é mais o ferrão imóvel, esta ponta de abertura que libera secretamente o espaço da caminhada. O desencaminhado vai em frente e fica no mesmo lugar, ele esgota-se na andança, não caminhando, não permanecendo. (ibid., p. 64)

2. Para dentro

Como exprimir essa mudança em uma única palavra?

Atenção. Mínima.

Uma única e bela palavra. Mínima.

Ela é mínima. Por isso o olhar persiste.

(BECKETT apud LAPOUJADE, 2017, p. 43)

O segundo movimento do desaparecimento: *para dentro*. Um movimento *para dentro* que se desenrola de modo lento. Um movimento no tempo que, com velocidade reduzida, propicia uma nova percepção também do espaço.

Ao direcionar-se para dentro, a temporalidade torna-se distinta do “mundo externo” ao esquivar-se do imperativo da permanência em estado de alerta intermitente. Retorno aqui, ao personagem de Georges Perec: “Está sentado e quer apenas esperar, esperar apenas até que não haja mais nada a esperar: que venha a noite, que soem as horas, que se vão os dias, que as lembranças esmaeçam” (1988, p. 19).

A repetição dessa ação inerte (“esperar”) sugere um prolongamento temporal no sentido de “aguardar”, estar à espera ou na expectativa de algo. O personagem espera sentado. “Esperar sentado” enquanto expressão que indica uma espera em algo pouco provável de acontecer. Somando isso ao fato de que ele espera “até que não haja mais nada a esperar”, como se buscasse esgotar a espera até não sobrar nada. Um ritmo diminuto em relação ao mundo estabelecido de dentro para fora – e não o contrário.

Ficar parada no mesmo lugar ou *fazer nada*: modos de desaparecer (e, também, *perceber*) pela interioridade, ou *para dentro*, sem ter que responder a nenhum estímulo externo. Ainda que o corpo físico esteja em repouso, movimentos seguem em seu espaço interior. A ilusão da necessidade de movimento constante ignora algo essencial: permanecer parada exige movimento – ainda que imperceptível ou invisível – sendo, portanto, um desafio. Fazer nada enquanto espaço sem utilidade; ficar à toa. Nesse tempo lento e sem direção objetiva, abriria-se espaço para uma percepção mais interessada. A ativação da percepção seria o mesmo que requisitar toda a energia disponível para ficar *apenas* parada. “[...] Perceber não é observar de fora um mundo estendido diante de si, pelo contrário, é entrar num ponto de vista, assim como simpatizamos. Percepção é participação” (LAPOUJADE, 2017, p. 47). Percepção enquanto recepção e ampliação das impressões dos sentidos. Voltar a atenção para um pequeno fragmento; apreender um rastro do

• 318

infraordinário: “[...] aquilo que desaparece é a preexistência de um mundo exterior comum” (ibid., p. 56). Seria o mesmo que insistir na atenção voltada para uma única coisa por muito mais tempo. Tentar desenhar novas perspectivas para que, com isso, seja possível adotar diferentes pontos de vista em relação aos fenômenos que nos cercam, rompendo com as “atitudes naturais” e voltando “para as próprias coisas” (ibid., p. 46-47).

Determinar um ritmo ampliado para experienciar as situações, permitiria a demora em cada uma delas. Perceber com demora, olhar com demora, com calma. Uma atenção cuidadosa e demorada àquilo que Percec definiu como *infraordinário*: o que há de banal, comum, ordinário, habitual; uma espécie de ruído de fundo no cotidiano (PEREC, 2013, p. 14). Como se dar conta desse *infraordinário*, esse “barulho de fundo”, quando há tanto barulho na superfície? Perceber o *infraordinário* ao redor seria o mesmo que uma abertura de espaço para a percepção do banal, para além da superfície do espaço. Abrir espaço para apreensão do *infraordinário* demandaria a ruptura, ainda que por alguns instantes, da “percepção reduzida ao hábito” e do “empobrecimento sensorial” da atenção constantemente voltada para múltiplos estímulos, aliada à necessidade do desempenho e desenvolvimento excessivo de atividades (CRARY, 2016, p. 114). Seria operar em um novo estado de alerta, *para dentro*, onde o *infraordinário* se localiza.

319 • Olhar com calma para perceber devagar o *infraordinário*. Perceber o que acontece quando nada parece acontecer. Como em “La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide” (“A especialização da sensibilidade ao estado primeiro em sensibilidade pictórica estabilizada”), por Yves Klein, em 1958 (Figura 2), exposição que consistiu em uma galeria vazia (exceto por um gabinete, pintado de branco). Partindo de uma discussão sobre limites e *deslimites* da materialidade pictórica, Klein definia o trabalho como “invisível, mas presente”. O convite da mostra buscava atrair o público para uma experiência de “síntese perceptiva”. Na época, a cobertura da exposição pela imprensa provocou grandes filas de espectadores atraídos pela curiosidade em encontrar algo para olhar em meio ao vazio, como se não fosse possível que a galeria estivesse, de fato, vazia.



Figura 2. Yves Klein, Vista da exposição “La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée (Le Vide)”, França, Paris, 1958.

Entre percepção e imaginação, como falar de coisas que não existem? Talvez, para lidar com algo que nos solicita uma atenção demorada, seja preciso antes, convocar “[...] um olhar que, na contramão da ciranda de simulacros que povoam nossa vida na sociedade da hipervisibilidade” e, a partir disso, ser capaz de perceber “aquilo que Jean Baudrillard chama de ‘imagem-enigma’, imagem com uma qualidade ‘pensativa’ que procura exponenciar suas qualidades irreveladas, invisíveis e secretas, abrindo uma zona de indeterminação entre presença e ausência” (WISNIK, 2018, p. 141). *Para dentro*, entre presença e ausência, “ativando uma busca desejante das coisas que é mobilizada através da sua falta” (ibid., p. 299).

Duchamp descreve como *inframine* um conjunto de sensações ou qualquer outra coisa que, por microscópica que seja, possa ser experienciada por meio de uma percepção atenta. Sua presença no tempo é ínfima, beira o imperceptível e localiza-se, exclusivamente, no presente. Segundo Duchamp, o *inframine* poderia ser “o mais ínfimo dos intervalos, ou a mínima das diferenças” (DUCHAMP apud PERFLOFF, 2002, p.101), trazendo à tona o plano de fundo e criando uma sobreposição aos ruídos do primeiro plano. No entanto, um *inframine*, para Duchamp, seria melhor elucidado com exemplos sensoriais

• 320

que reúne em suas *Notas* do que com uma definição pontual, como por exemplo o momento exato em que alguém passa pela catraca do metrô, a esfregação de um tecido de veludo pelas pernas, um sabonete que escorra ou reflexos da luz sobre diferentes superfícies, mais ou menos polidas.

Operando por tal desconfiança os trabalhos de Andy Warhol (Figura 3), “The Invisible Sculpture” (1985), e de Tom Friedman (Figura 4), “A curse” (1992), consistem em bases para esculturas completamente vazias. Existe algo para ser visto sobre esses pedestais? Em Warhol, o enunciado “escultura invisível” remeteria à fala de Klein sobre o “invisível, mas presente”. Entre presença e ausência, uma presença imaginada. Se algo apresenta-se vazio, seria por ter sido esvaziado? Talvez, o desaparecimento enquanto movimento sugira isso. Já em “A Curse”, como o título anuncia, o pedestal apresentado é uma peça amaldiçoada: o artista convidou uma “bruxa profissional” para lançar um feitiço sobre o espaço superior do pedestal, onde uma escultura seria posicionada. No entanto, a base segue sem nenhuma presença material real; é ocupada apenas por narrativas imaginadas.



Figura 3. Andy Warhol, “Invisible Sculpture”, pedestal para escultura, 1985.

Figura 4. Tom Friedman, “A Curse”, espaço amaldiçoado e pedestal, 133 x 28 x 28cm, 1992.

Três exemplos de trabalhos que operam, ainda que de maneiras distintas, por um convite ao espectador em estabelecer, uma nova modalidade de percepção dos espaços por eles delimitados, por meio do tempo. Ou seja, mais do que um convite, os trabalhos exigem um tempo dilatado para a percepção. Demorar na experiência ou “perder tempo”. E perder tempo, seria uma das principais coisas a serem evitadas na contemporaneidade, pois seria tudo aquilo que não tem utilidade ao capital, ou seja, oposto ao tempo do trabalho. Em uma busca rápida na Internet sobre sentidos de “perder tempo” surgem inúmeras listas de gestão de tempo e pessoas (tratados, muitas vezes, enquanto sinônimos) com regras para evitar “desperdícios” em sua rotina. E, por desperdício, o entendimento é de ausência de produtividade e rendimento. Nessas listas surgem dicas como “não perca tempo com distrações”, “acorde cedo”, “elimine a preguiça” ou “deixe a preguiça para as férias e olhe lá”.

Nesse sentido, *parar* e *estacionar* seriam ideias desagradáveis ao romper com o ideal de movimento constante, que pula de uma tarefa à outra, sem descanso. Como na Ilha das Abelhas Atarefadas, no “Dicionário de Lugares Imaginados”, repleta “de gente a correr para cá e para lá, sempre atarefada. Todos trabalham, ninguém tem um minuto a perder” (MANGUEL, 2013, p.8).

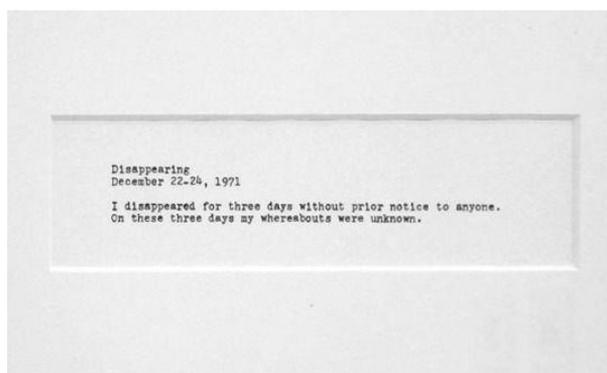
Se *perder tempo* é um desperdício, seria um desperdício do quê? Se desperdiçar é gastar sem proveito, o que seria aproveitar o tempo? Seria o mesmo que ganhar tempo? Ou, *aproveitar o tempo* e *ganhar tempo* seriam coisas distintas? *Perder tempo* seria o mesmo que desaparecer *para dentro*. A falta de proveito, ou mesmo a inutilidade em demorar-se em algo, possibilita uma experiência que é impossível em maior velocidade. Demorar-se nos vazios para perceber o que está presente.

• 322

3. Para fora

Terceiro movimento do desaparecimento: *para fora*. Um movimento que não direciona mas sugere uma disposição espacial específica; *para fora*, um posicionamento no espaço estabelecido a partir do desejo por desaparecer. Talvez, esse movimento aconteça ao sair de um lugar em direção a outro. Desaparecer *para fora* enquanto deslocamento do corpo, que tem início com o movimento de andar ou caminhar. Desaparecer *para fora* e *para frente*, ao caminhar.

O desejo em desaparecer *para fora* – de modo semelhante quando *por dentro* –, enquanto reação ao exterior pela necessidade de pausa nas realidades físicas, emocionais ou mentais e mover-se a um espaço inacessível para outros além de si mesma. Em 1971, Chris Burden passou três dias “desaparecido”. Organiza seu próprio desaparecimento temporário e, ao retornar, “Disappearing” (Figura 5) presta contas de sua ausência: “Desaparecendo. Dezembro 22-24, 1971. Eu desapareci por três dias sem avisar ninguém. Nesses três dias, meu paradeiro era desconhecido”. Um breve desaparecimento que faz questão de comunicar sua ausência, caso alguém não tenha notado. O desejo em desaparecer, isolar-se ou distanciar-se do mundo, e, ao mesmo tempo, a importância em reforçar sua presença. Uma contradição no trânsito do desaparecimento, entre aparecer e desaparecer: garantir que foi visto deixando o mínimo necessário de rastros pelo caminho para que sua ausência seja notada. Os gestos da aparição tão presentes quanto os da desapareição.



323

•

Figura 5. Chris Burden, “Disappearing”, 1971.

Em consonância com a presente *tentativa de esgotamento de uma cor*, David Le Breton, classifica como “branco” o desejo, gesto ou estado de ausência de si, provocado por um sentimento de saturação das experiências vividas: “entre o vínculo social e o nada, ele desenha um território intermediário, uma maneira de fazer-se de morto por algum instante” (2018, p.14). Ainda que de modo temporário, com duração pré-determinada, Burden cumpre a “tentação contemporânea” de retirar-se ou desfazer-se de si. Esse “branco”

vem no desejo de suspensão da própria existência, algo entre uma “paradoxal vontade de impotência” e “deixar-se levar” (ibid., p.15).

Sair daqui enquanto gesto central em desaparecer *para fora*. Em algumas biografias o artista Bas Jan Ader tem sua biografia resumida a “nasceu em 1942 e desapareceu em 1975”, referindo-se ao movimento radical de desaparecimento pela morte. “In Search of the Miraculous” (Figura 6) foi construído em atos, tendo início com uma caminhada. A busca por algo milagroso, algo *fora daqui*, começa com uma caminhada noturna pela cidade de Los Angeles, em 1973, cujos registros em foto foram posteriormente expostos em uma galeria da cidade. O ciclo do trabalho, que nunca pode ser completado, aconteceria com outra caminhada noturna por Amsterdã, após cruzar o Atlântico sozinho em seu pequeno barco. Assim, interessa considerar as caminhadas de Bas enquanto os gestos de desaparecimento centrais do trabalho e não o seu desaparecimento acidental no fim da vida.



Figura 6. Bas Jan Ader, “In Search of the Miraculous”, fotografia e tinta sobre papel, políptico de quatorze, 27,5 x 34,5 cm (cada), 1973.

Caminhar ou andar, seria o mesmo que mover-se *para* algum lugar. A caminhada implica deslocamento e direcionamento. Deslocamento de um lugar para o outro: do ponto atual a outro. Direcionamento para um novo lugar, diferente daqui: para fora, para frente. Ainda que essa caminhada não possua uma definição desse ponto seguinte é um gesto com intenção de chegada, mesmo que seja simplesmente chegar a algum lugar diferente do atual –

diferente de uma caminhada sem rumo. A caminhada enquanto “um exercício lúdico e controlado de desaparecimento” (LE BRETON, 2018, p.13).

Desaparecimento enquanto gesto de retirada ou suspensão pela necessidade de estar sozinha, fora dos encontros. A caminhada solitária como desaparecimento temporário que busca neutralizar, pelo período de sua duração, qualquer afetividade e implicação com o outro. A relação consigo é parcialmente suspensa na dedicação ao movimento com o corpo, atenção ao trajeto e a tudo que surge de inesperado, mesmo que o caminho seja conhecido.

Em “A aventura”, de Michelangelo Antonioni, a personagem Anna desaparece logo no início do filme durante uma viagem de barco com amigos e o namorado. A narrativa é construída a partir da busca pela personagem e todos os acontecimentos estão relacionados a esse desaparecimento sem explicações. Nas poucas cenas em que a personagem ainda aparece, demonstra sinais de descontentamento, com a relação amorosa e com os amigos, sem nunca falar ou debater tais sentimentos abertamente. O filme integra a “Trilogia da Incomunicabilidade”, de Antonioni, como se, ao se dar conta do impossível da linguagem, a única possibilidade fosse desaparecer.

Como analisou Vila-Matas, “À medida que avançava a história, a gente ia se dando conta de que a desapareção de Anna não era exatamente o mais importante, e sim a sensação de vazio, acaso e errância que movia os fios da [...] trama” (2009, p. 232). Na impossibilidade da comunicação, o escape pelo desaparecimento enquanto modo de comunicar a exaustão ou a desistência da implicação em determinada situação ou relação. *Sair daqui, sair andando*: ir embora, abandonar, fugir, dar o fora, desaparecer *para fora*.

Partindo do impossível da comunicação, a liberdade total desejada, conquistada por meio do desaparecimento, seria também um impossível. Logo nas primeiras linhas de “Doutor Pasavento”, de Enrique Vila-Matas, a seguinte pergunta é feita ao personagem principal, durante uma caminhada: “De onde vem sua paixão por desaparecer?”. Tal “paixão” como algo idealizado e imaginado, mas ainda não realizado. O desejo por desaparecer que se efetiva aos poucos, com o traçado de um plano estratégico. Enquanto o desaparecimento não se completa, as caminhadas podem construir esse terreno. Esse desaparecimento *para fora*, como em *A Aventura*, instaura uma coreografia da busca, entre aparição e desapareção que mantém, de certo modo, as implicações da relação da qual quem desaparece está retirando-se.

Como escreveu Le Breton, na lógica individualista de nossas sociedades “onde importa decidir sobre si e sobre seus valores sem que o vínculo social dite suas orientações, a liberdade é uma vertigem, e o sentido da relatividade da existência impregna o sentimento de si” (2018, p. 187).

Sair por aí como forma de “impersonalização”, de desaparecimento ao retirar-se das “obrigações da identidade e existir a mínima” (ibid., p. 26), uma tentativa em encontrar-se *por fora* das situações e poder encará-las como um observador sem implicações.

4. Por fora

Quarto – e último – movimento do desaparecimento: *por fora*. Estabelece uma relação temporal diretamente oposta ao desaparecimento *para dentro*: uma temporalidade experienciada de modo acelerado, sem a mesma consciência de seu transcorrer.

Desaparecer *por fora* seria o mesmo que estar presente fisicamente, porém, com a percepção e presença ofuscadas pela luz. Um movimento mutável que abre espaço para duvidar, instaurado pela ilusão dos sentidos. Deixar de ser visto e se deixar ser visto: neste último movimento, nada se fixa. Sendo a luz o fenômeno que nos proporciona a percepção daquilo que existe em nosso entorno, ao torná-lo visível, a luz como fenômeno que provoca uma temporalidade que nos retira do tempo presente e, como consequência, da percepção daquilo que se apresenta.

Entre estar e não estar: onde se encontra a imagem de um fantasma. Um fantasma, na crença popular, seria “alguém” que já não está mais fisicamente, mas retorna (ou permanece) em uma nova corporeidade, podendo ser visto ou ter a presença percebida por meio de manifestações (pela movimentação de objetos ou emissão de sons cuja origem não pode ser percebida, por exemplo). Ser capaz de enxergar um fantasma por meio das diferentes gradações e percepções entre luminosidade e escuridão. Surge nesse entre uma coisa e outra, uma imaterialidade por meio da qual a luz transpassa e torna o fantasma visível. Um movimento instável e não fixo do desaparecimento, na alternância veloz entre presença e ausência.

Uma suspensão entre o excesso de presença e a ausência total, tanto de si, quanto das imagens, representações e ficções de si. “Desaparecer de si” como tentação contemporânea, um esgotamento a partir de experiências dos

excessos. As telas iluminadas – ou, “mecanismos de visão” – seriam os principais meios para o desenrolar de tais narrativas, ao provocarem uma espécie de cegueira causada pela velocidade da luz que, em vez de nos fazer enxergar melhor, o excesso de informação é gerador, cada vez mais de desinformação.

Nossa “presença” frente às telas luminosas nos distancia de estados de consciência no tempo e de percepção do real, pois o virtual pode exercer uma espécie de “efeito narcótico sobre o vínculo social fundado nos contatos; ele se afasta do corpo e de todas as responsabilidades ligadas a seu estatuto singular de pessoa, criando um mundo particular, com suas próprias regras” (LE BRETON, 2018, p.101). De modo semelhante ao desaparecimento *para fora*, tal movimento *por fora* também diz respeito ao desejo de fuga ou de retirada dos vínculos. No entanto, quando *por fora*, esse movimento é feito sem que o seu corpo mude de lugar. Abertura de novos movimentos de desaparecimento a partir da tecnologia. Os vínculos tornam-se facultativos, pois “[...] a maioria das relações são descomprometidas; [...] são meios de estar presente sem estar, e de interromper uma relação a seu bel-prazer, simplesmente desligando a tela”. A partir do momento em que é possível “colocar a presença do outro entre parênteses” (ibid., p. 12) também se instaura um novo gesto de desaparecimento: como uma brincadeira de criança, um esconde-esconde, em que eu deixo de existir a partir do momento em que o outro não pode mais me ver e vice-versa. “O virtual não é um nada, mas antes uma ausência ao mundo das relações sociais próximas em benefício das relações digitais, portanto, sem voz e sem rosto” (ibid., p. 98).

Tais movimentos sempre ligeiros indicam pressa, urgência e impaciência com o desenrolar das coisas. O movimento por fora estabelece um processo na velocidade pela aceleração com o desenrolar das situações experienciadas. Uma velocidade do movimento que suspende a percepção de tal modo que nem a gravidade nem a levitação podem ser percebidas. Sentir o peso do deslocamento como antítese do excesso de velocidade. Um tempo “no qual as coisas que desaparecem nunca passam porque a desapareição não é o destino de todas as coisas, porque estamos no interior de uma cadeia de repetições em que as vozes de múltiplos sujeitos que nos antecederam nunca cessam de falar” (SAFATLE apud WISNIK, 2018, p. 143).

De tão acelerado e imerso em um giro de repetições, pelo mesmo modo de operação, o gesto do desaparecimento *por fora* mal pode ser percebido. O

futuro enquanto temporalidade alvo do desaparecimento *por fora*: um olhar fixo em um horizonte de expectativas e um movimento também de fuga *para frente*.

5. Conclusão

Como desaparecer por meio do tempo e do espaço? As quatro classificações para os desaparecimento (*por dentro*, *para dentro*, *para fora* e *por fora*) sugerem possibilidades de ação e pausa no mundo contemporâneo.

O primeiro movimento, *por dentro*, como o mesmo que desaparecer a partir de seu próprio espaço interno, ausentando-se do que é externo, mas também – e principalmente – desaparecer de si. Dormir (ou desaparecer pelo sono) enquanto recusa ao imperativo de estar presente sem pausas. Seria o mesmo que estabelecer um espaço ausente de todo tipo de demandas externas ou internas. Como na repetição de Bartleby, “eu preferiria não”. No segundo movimento, *para dentro*, instaura uma temporalidade distinta daquilo que se apresenta no exterior. A partir de uma ação inerte, de espera e pausa do corpo, surge um refinamento da percepção. Ativar a percepção e pausar o excesso de ações realizadas, na contramão da lógica da produtividade, um modo de “perder tempo”. O terceiro movimento, *para fora*, tem como disparador sentimento semelhante ao desaparecimento por dentro, que seria o desejo em estar ausente, mas aqui, ausentando-se fisicamente. Movimento que acontece para um outro lugar, diferente daqui. O quarto movimento, *por fora*, possibilita uma experiência temporal acelerada, em oposição ao desaparecimento para dentro. Uma ausência provocada pela falta de consciência da presença no tempo e no espaço.

Por fim, o presente artigo buscou apresentar algumas possibilidades do desaparecimento enquanto ação do corpo, por meio das referências dos artistas apresentados, ao experienciarem relações temporais e espaciais distintas entre ausência e presença.

• 328

Referências

A Aventura. L'avventura. Direção de Michelangelo Antonioni. Cino del Duca/Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.)/Lyre. Itália/França, 1960. Preto e branco. 142 minutos. DVD.

BLANCHOT, Maurice. **Conversa Infinita 1: a Palavra Plural.** São Paulo: Editora Escuta, 2001.

CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono.** São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DUCHAMP, Marcel. **Notes.** Paris: Centre Georges Pompidou, 1980.

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

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas.** São Paulo: n-1 edições, 2017.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si: uma tentação contemporânea.** São Paulo: Editora Vozes, 2018.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia.** Revista Ilha. v.13, n.1, p. 41-60, jan./jun., 2011/2012.

329 • MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. **Dicionário dos lugares imaginados.** Lisboa: Tinta China, 2013.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

PEREC, Georges. **Lo infraordinario.** Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

_____. **Um homem que dorme.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

PERLOFF, Marjorie. **21st-century modernism: the "new" poetics.** Oxford: Wiley-Blackwell, 2002.

PHILLIPS, Lisa. **Chris Burden: Extreme Measures**. Nova York: Skira Rizzoli, 2013.

VILA-MATAS, Enrique. **Doutor Pasavento**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Recebido em: 06/06/2021 - Aprovado em: 01/08/2022

Como Citar: CAVALIN AVELAR, D. Desaparecer por/para dentro e fora: quatro movimentos. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 19, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v19n1a2023-61483.



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.