

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
PROF.: CARLOS EDUARDO SCHMIDT CAPELA  
ALUNA: FLAVIA GENOVEZ SCÓZ**

**Bas Jan Ader  
e a poética da queda**

**Desterro  
Março 2018**

Scóz, Flávia Genovez

Bas Jan Ader e a poética da queda. / Flávia Genovez Scóz ; orientador, Carlos Eduardo Shimidt. Capela, 2018.

170 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Queda. 3. Bas Jan Ader. 4. Gravidade. 5. Desastre. I. Capela, Carlos Eduardo Shimidt. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

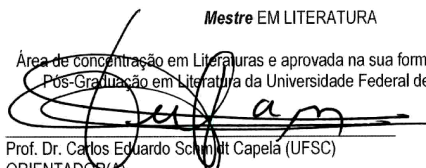
## “Bas Jan Ader e a poética da queda”

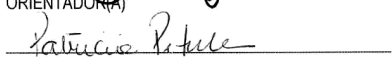
Flávia Genovez Scóz

Esta DISSERTAÇÃO foi julgada adequada para a obtenção do título


**Mestre EM LITERATURA**

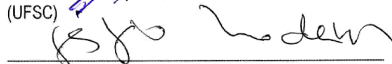
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

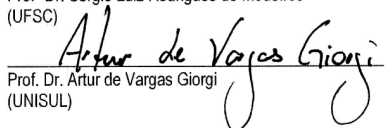
  
 Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmitt Capela (UFSC)  
 ORIENTADOR(A)

  
 Prof.ª Dr.ª Patricia Peterle Figueiredo Santurbano  
 COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:  
  
 Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmitt Capela (UFSC)  
 PRESIDENTE

  
 Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares  
 (UFSC)

  
 Prof.º Dr. Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros  
 (UFSC)

  
 Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi  
 (UNISUL)



*Apesar de que por um lapso de  
tiempo/ El suelo parezca infinitamente  
lejanos/ Todo cae, todo caerá hacia su  
centro/ Todo cuerpo por más ingenioso/  
Viaja al encuentro/ De su reposo  
(Jorge Drexler – Todo Cae)*



Agradecimentos:

Agradeço à pequena Ana Liz, minha filha, que durante todo o período de mestrado me manteve conectada através de intensa força de gravidade com tudo aquilo que realmente importava. Obrigada à Rafael Alonso, meu amor, por todas as conversas e divagações enriquecedoras sobre a queda e o cair, pela revisão atenta e paciente do texto, pela biblioteca sempre disponível, por me ceder sua ergonômica mesa de trabalho, pelas diversas indicações de leitura e horas em que cuidou da nossa pequena Ana Liz para que eu pudesse escrever.

Agradeço à minha família que mesmo sem ter muita ideia do que eu faço e pesquisa sempre apoiou e respeitou meu percurso acadêmico.

Agradeço ao meu orientador, o Capela, sempre presente quando necessário, e que me concedeu toda a liberdade para as quedas que aqui se apresentam. Obrigada por estar sempre disponível para leituras, conversas, cervejas e, principalmente, pela amizade que nasceu desse processo de orientação.

Agradeço ao PPGLIT e aos seus secretários, Ivan Gomes e Felipe, que sempre desempenharam seus trabalhos burocráticos com seriedade e bom humor.

Obrigada aos professores que tive oportunidade de frequentar cursos durante o período do mestrado. Foram ótimos momentos de conversa, interlocuções e indicações de leituras. Sou especialmente grata ao professor Artur de Vargas Giorgi e ao professor Felipe Soares pela leitura do texto de qualificação e pela conversa que se estabeleceu a partir desse ponto – foram contribuições relevantes para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço às minhas amigas mães e artistas que nos dias que eu estava exausta me lembraram que elas também estavam esgotadas, mas ainda assim, seguiam com seus trabalhos, lutas e poesias. Obrigada pelas conversas, risos, cervejas, fofocas, escutas e desabafos.

Por último, não menos importante, agradeço ao CNPQ pelo fomento à pesquisa no Brasil, e em especial por essa que aqui se apresenta.





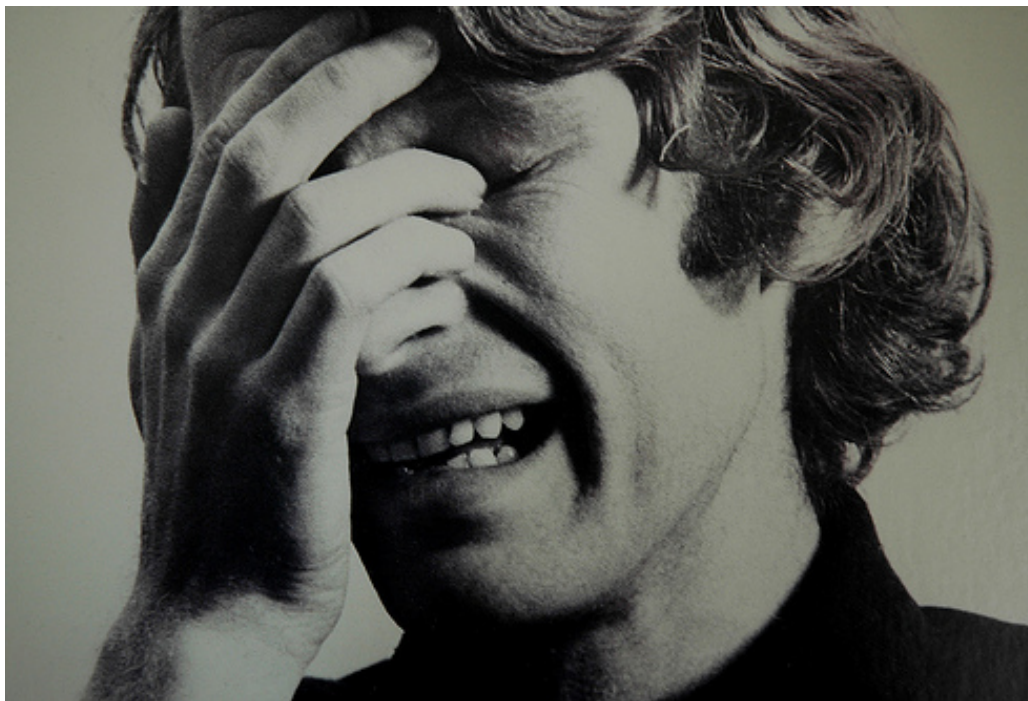


Figura 1



## Sumário

<b>Introdução</b> .....	13
<b>Prólogo</b> .....	15
<b>Bas Jan Ader e a poética da Queda</b>	<b>21</b>
A queda como movimento .....	23
Gravidade .....	32
<i>Fall - Fail</i> .....	41
A queda desastrosa .....	49
As várias quedas .....	53
<b><i>Self-Trap</i>: armadilha criada por si e para si mesmo</b>	<b>63</b>
Untitled, 1971 (Tea Party) .....	65
A imagem do túmulo .....	67
As superfícies necessárias .....	71
<i>Self-trap</i> .....	73

Projetar-se .....	79
<i>Nightfall</i> .....	84
Labirinto e a imagem armadilha .....	91
Texto-trama .....	94
<b>Desastre como queda</b> .....	<b>97</b>
Bas Jan Ader e o desastre .....	99
O nascimento de Afrodite .....	102
A espuma e desastre .....	107
A espuma e Bas Jan Ader .....	111
<b><i>In Search of the Miraculous</i></b> .....	<b>115</b>
<i>One night in Los Angeles</i> .....	117
Luzes, holofotes e vaga-lumes .....	122
A beira do desaparecimento .....	131
O encontro com as sereias .....	157
<b>Índice de imagens</b> .....	<b>163</b>
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	<b>164</b>

## Resumo

Bas Jan Ader foi um artista breve, no tempo e no espaço, suspenso nas suas quedas performáticas, suspenso entre ele e o abismo que não cessou de procurar. Articular suas obras é ser lançada nessa suspensão. Esse texto foi montado, escrito, costurado e bordado a partir da leitura de imagens, visuais e textuais. Ele leva à bordo uma espécie de navegação à vela feita entre as obras de Bas Jan Ader e as imagens de textos, que cruzam esse barco como ondas agitadas e calmarias que atravessam a deriva de uma *nau.fragil*.

Por considerar a queda como potência poética, a presente pesquisa soltou suas amarras e se lançou nessa navegação absurda. Cair é na maior parte das vezes um movimento invisível, “lento e imediato”. Essa característica faz com que a queda seja também regida por uma porção de acaso. Lentamente está acontecendo a todo momento. A noite precisa de um dia inteiro para em algum instante ser finalmente noite. O sono precisa de uma jornada inteira para acontecer no seio noturno. A queda precisa de um impulso, de uma preparação deliberada para que em algum momento exato e ocasional se inicie. Ou seja, a queda já está dada antes da queda em si. E é nessas condições que tudo está a todo momento caindo. Morre-se um pouco a cada dia, para em algum instante, ao acaso, *morrer-se* de uma vez por todas.

**Palavras Chave:** Bas Jan Ader, Queda, Gravidade, Desastre

## Abstract:

Bas Jan Ader was a brief artist, in time and space, suspended in his performative falls, suspended between him and the abyss he did not leave to search. To articulate his works is to be hurl in this suspension. This text was assembled, written, sewn and embroidered from reading images, visuals and textuais. He carries on board a kind of sailing sail between the works of Bas Jan Ader and the images of texts, which cross this boat like heaving waves and calms tides that go through the drift of a ship.weak. Considering the fall as poetic power, the present research loosened the ropes and threw itself in this absurd navigation. Falling is most often an invisible movement, "slow and immediate". This characteristic makes the fall also conducted by a portion of haphazard. Slowly it is happening all the time. The night needs a whole day to at

some point be finally night. Sleep needs a whole journey to take place in the night. The fall needs an impulse, a deliberate preparation for an exact and occasional start. That is, the fall is already given before the fall itself. And it is under these conditions that everything is falling all the time. We die a little every day, to at some moment, at instant, die once and for all.

**KEY WORDS:** Bas Jan Ader, Fall, Gravity, Disaster



## Prólogo

Uma ideia de armadilha começou a espreitar minha cabeça. Um dia, ali no Estreito, passei por um rancho de pescadores na cabeceira da ponte, essa que hoje está aos pedaços a flutuar sobre o mar, e que desde de que eu me lembre está prestes a cair, a afundar. Lá dentro, no interior do rancho, era escuro, sem janelas, a única abertura era a da porta, grande o suficiente para passar um barco. De fora eu podia sentir o cheiro úmido de maresia guardada e eu podia ver um pescador navegando perdido no meio de sua enorme malha de pescar. Uma rede tão imensa, tão densa que cobria até a cintura daquele homem do mar lançado em terra firme. Eu segui meu caminho com aquela imagem fixada.

No meio do trabalho ordinário e doméstico de lavar a louça que diariamente brota na pia, eu perdia os meus pensamentos na grade ocupada do corredor de louças tomado por todo o tipo de utensílios domésticos. Era uma imagem que se repetia, e continua se repetindo até hoje. Talvez da necessidade de produzir algo durante aquele momento - eu particularmente gostava de empilhar as louças todas da forma mais caótica possível. Aquela imagem ameaçadora me seduzia. Na mesma época eu desenvolvi um prazer estranho de posicionar objetos na ponta da mesa, me enrolar no meio de fios, costurar capas de isolamento, andar de *slackline*, visitar cânions, me debruçar na beira de abismos, na borda do barco. Sempre gostei do medo que eu sentia em andar em cima do muro e dos dias que eu perdia aulas nos terraços dos edifícios do centro da cidade.

Todas essas imagens certamente contribuíram para o texto da dissertação.

Depois disso tudo a imagem da armadilha continuava rodando na minha cabeça, especialmente aquelas muito particulares, construídas por si e para si mesmo. Foi quando eu comecei de fato a trabalhar nesse projeto emaranhado. Eu precisava de uma imagem-palavra. E giros depois decidi que escreveria a palavra nos meus dedos, melhor, eu queria inscrever no meu corpo, como aquelas tatuagens de marinheiros ou aquelas *VIDA LOKA*. Para isso, eu precisava de uma palavra que coubesse nas minhas mãos, uma feita sob medida para o meu corpo, uma que tivesse oito letras. Creio que tentei todas em português: armadilha, trapaça, tramoia, trampa, arapuça, arataca, alçapão, artifício, engano, armação, tramoia, emboscada, laço, cilada. Nada me servia, eu não cabia em nenhuma delas. De repente, não sei como, *self-trap* brilhou



na minha cabeça. Era perfeita: dizia tudo que eu queria dizer e cabia feito uma luva nos meus dedos.

Desenvolvi rapidamente o tal conceito durante a graduação, junto com essa imagem: (foto das mãos tatuada).



figura 0

Posteriormente apresentei a proposta do projeto para o meu futuro orientador, o “Capela”, que à época me alertou já de saída: “você precisa de um objeto”. Formada em artes visuais eu parti a caça de um objeto no campo das artes, sempre me senti mais a vontade para articular o pensamento através de imagens. Pesquisa dali pesquisa de cá, eu me deparei com um trabalho do Bas Jan Ader que ainda não conhecia, a série fotográfica, que recentemente foi divulgada em formato de vídeo: *Tea Party*, de 1972. O bloco de imagens certamente serviria para ilustrar a minha ideia de *self-trap* e contribuiria para a formulação do meu problema. – Sim, eu estava desenvolvendo um problema, ou seja, montando uma armadilha.

Ao justapor a imagem da “festa do chá” com as performances de queda - *fall*, aqueles pequenos filmes de Ader caindo do cume do telhado, pendulando na ponta de um galho de árvore, tombando num rio em Amsterdã, soçobrando sobre um cavalete, caindo e caído, provocando a própria queda e deixando-se cair, junto com o seu desaparecimento no mar em 1975, quando o artista tentou atravessar o oceano Atlântico embarcado sozinho num pequeno veleiro, feito esse que fazia parte da performance que ele chama de *In search of miraculous*, eu percebi que já tinha muito mais pano do que manga.

De qualquer maneira Bas Jan Ader foi no começo, o que todo objeto deveria ser, apenas uma desculpa para algo que eu, dotada de um ego juvenil pré acadêmico, julgava mais pretensioso. Como uma boa confeccionadora de armadilhas que sou, me vi de repente capturada por

esse objeto. Aquilo que deveria ser apenas uma desculpa para algo maior, tomou conta da pesquisa, dos meus pensamentos, das minhas imagens.

E não poderia ser diferente. De alguma forma desequilibrada, os trabalhos de Bas Jan Ader formam um ponto de intersecção capaz de articular conceitos que me tocam intimamente: o mar, o barco, a queda, a gravidade, a armadilha, o corpo, o vazio, a morte, a espuma, o desastre, as sereias, o desaparecer, a trama, o labirinto, o abismo.

Foi um daqueles momentos que você se percebe caindo junto com tudo que conhece. O terreno incerto e mole do mar. Não foi preciso pensar muito para perceber que num sentido bem amplo, a humanidade está, desde o seu princípio, caindo em uma queda infinita, sem chão, sem repouso, e pior que isso, sem alto e sem baixo.

Tudo cai, mesmo que, por um lapso de tempo o solo pareça infinitamente distante, em direção a seu centro, todo corpo, por mais engenhoso que pareça, viaja ao encontro de seu repouso. E até mesmo isso, nos foi retirado. Já não há, não sei se em algum momento houve, o encontro dolorido com a terra a firme. E mesmo sem vermos o chão no fim da queda, ao menos nos resta o cair. O lançar-se, o salto, a travessia, o precipitar, são gestos que só se fazem possível por que estamos, todos nós aqui nessa sala e em todo canto desse planeta, tentados pela força onipresente da gravidade.

É ela, a gravidade, que condiciona o modo o qual estamos aqui sentados, como nos levantaremos em seguida, como no intervalo beberemos água. Graças a essa força estamos concentrados em nossos corpos e não dissipados em moléculas pelo espaço. Mas é ela também que confere peso ao corpo, nos puxa para o baixo, para o grave da vida.

Cair se torna um movimento lento e invisível, perpétuo. Até mesmo quando deitados, prestes a dormir, estamos inevitavelmente caindo. O sono ensina a queda, qual seria a função daquele troço invisível e horizontal que nos acomete vez ou outra no escuro, entre o sonho e a vigília? Foi quando, pouco a pouco, uma ideia começou a assombrar meus pensamentos: e se, por algum motivo, por algum capricho dos deuses ou efeito colateral de alguma nova arma nuclear, a gravidade, essa força fosse suspensa? Como viveríamos se cair já não fosse possível? Não seria esse o desastre mesmo? O desastre dos astros que perderam suas potências e se tornaram incapazes de manter qualquer energia de atração, condenados a se dissipar no vazio do espaço? Desastre é não poder cair.

A gravidade é a nossa evidência no mundo. Uma pena que o cristianismo tenha associado a queda ao primeiro pecado da

humanidade, se utilizando desse movimento para nos ensinar a sermos genuinamente culpados. Eu definitivamente prefiro relacionar o cair com a possibilidade de se lançar, de atravessar, ao voo, ainda que momentâneo, de liberdade do corpo, definitivamente com o livre-arbítrio conquistado por essa tal primeira Queda.

Toda queda é desde o seu começo uma forma de transgressão.

Precipitar-se é pensar, é etimologicamente lançar a cabeça à frente.

Sim, meu trabalho estava se enveredando por caminhos muito mais existencialistas do que eu poderia imaginar. Eu estava cavando um buraco dos bons, sem fim. Como aqueles que as crianças fazem na beira da praia, incessantes, intermináveis, como se fossem descobrir algo, encontrar água, a china ou um tesouro perdido. Pura descoberta do acaso. Sim, o mundo é tudo que é o caso, o mundo é queda, é a busca do fundo, da fenda da falha. *Fall is fail*. Somos seres caídos e estamos caindo dentro de uma queda.

Em oposição a essa imagem violenta da queda eu tinha uma outra imagem, que parecia muita calma, muito leve, muito branca, suave e cremosa: a espuma. Foram algumas saídas de campo para analisar de perto como a espuma se formava, e com.pre(e)nder o nascimento dessa forma. Eu fui para o mar. Olhar, nadar, mergulhar, afundar. Uma onda se forma, uma série de ondas na maré. O mar se encolhe para então lançar-se em espasmos, uma a uma, onda por onda. Ela, a vaga, cai sobre si mesma, e rebenta, explode, espuma. O corpo da espuma cheio de pequenas bolhas que eu podia sentir estourando em contato com o meu próprio corpo, sua pele se desfazendo na minha. Constatei que a queda é também imprescindível para esse corpo aparentemente em repouso. A espuma nasce da agitação, emerge do impacto, é um desastrum. A espuma é o desejo que o fundo tem da superfície. Não cessa de chegar, de se dar, de se oferecer.

Um outro acontecimento me guiava durante a escrita. Aqueles encontros fugazes que te atravessam. Após três dias velejando juntas, uma tempestade com arco íris no pôr do sol, dois trapiches, três pontes, uma noite na barriga do barco, apenas um mergulho e eu a vi, ela que certamente viria a ser uma grande amiga, morrer nos meus braços, na beira do mar. Uma mulher soprou em vão os seus ouvidos. Sua boca espumava, não cessava. O mar tranquilo e brilhante reluzia uma luz de meio dia, de meia noite. A luz ofuscante que eu não sei de onde vinha. E ao fundo, vindo desse mar, eu ouvia um canto, um canto inumano que me sugava e que me repelia. De uma forma ou de outra, escrever o que eu escrevi foi a maneira que consegui de articular o que eu sentia, o que

eu senti diante do morrer. E talvez isso explique ou reforce a minha escolha em trabalhar com o Bas Jan Ader, que desapareceu no mar, que se lançou, que escutou e se deixou tocar por esse canto defeituoso das sereias.

Durante o mestrado, outro acontecimento grave que muda o rumo da vida: a gravidez. O salto do nascimento. Foi observando a Ana cair e levantar que entendi o enorme esforço que fazemos, e que se torna tão natural e despercebido por nós, já adultos. Foi assistindo ela lançar seus brinquedos repetidamente no chão que compreendi que em algum momento precoce da existência aprendemos que tudo cai. E foi particularmente espantoso quando ela, meses atrás, usou exclamativamente o “por que” pela primeira vez: *Mamãe, por que a gente cai?*

A última performance de Ader, *In search of miraculous*, é para mim, até hoje um mistério. E para esse trabalho eu dediquei o último capítulo, no qual eu fiz algumas aproximações possíveis. Foi difícil, primeiro porque não há uma vasta fortuna crítica sobre o Bas Jan Ader, alguns dados são confusos. Como por exemplo o fato do cartão postal enviado para seus galeristas na Holanda ser postado um dia depois de sua partida para o mar; ou a viúva de Ader não se lembrar muito bem de alguns dados. Mas como a pesquisa que fiz não foi feita apenas a partir de fatos, mas de intuições, sobreposições, colagens, montagens e costuras, eu me lancei, e como ponto de partida eu tinha os dados que por sorte e graças a bolsa de doutorado sanduiche do Rafael, eu pude coletar na biblioteca de arte de Berlim e na biblioteca do museu Boijmans em Roterdã.

Estar na Holanda, ainda que brevemente, também me ajudou entender essa ligação com o mar, com a água e principalmente com o barco. Lá os veleiros fazem parte não da paisagem, mas do espaço urbano. Você caminha pela rua e quando se dá conta está flutuando sobre alguma plataforma, ou dentro de um pequeno veleiro, tomando um café. O barco é também o modo de se perder nos canais da cidade, ruas aquáticas que se cruzam e se espalham. Sem falar da impressão de que eu encontraria o Ader a qualquer momento, velejando por um dos canais da cidade.

E da esteira deixada na água pelos barcos que desapareciam no horizonte eu pensava: Tornam-se os rastros um tipo de existência? Como falar daquilo que desaparece?

E se a gravidade é a força que condensa nossos corpos, a água não poderia ser o elemento de dispersão? A água é onde tudo se dissolve, se desfaz, desaparece?

E se eu pensava tanto em desastre, certamente não podia deixar de olhar para o céu, para as estrelas e suas existências misteriosas, duvidosas, longínquas. Podia eu me guiar, assim como fez Bas Jan Ader, com seu sextante de navegação, por esse desenho dos astros? Ou eu deveria usar um GPS, quem sabe o google? Dizem que quando vemos uma estrela, o que vemos é na verdade um resto de existência emanada que viaja em nossa direção, que o corpo estrela em si já se desfez, já desapareceu. Toda estrela é, no limite, cadente, caída.

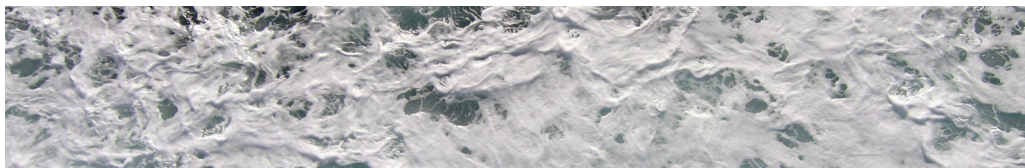
Recorri às histórias que vinham do mar. Bas Jan Ader não foi o único a desaparecer nessa *marintimidade* imponderável. Li histórias de navios fantasmas, assisti a filmes e documentários de navegadores solitários, velejei sozinha por uma tarde, me lancei no mar, deixei a maré me arrastar, o sal imenso me secar de sede, nadei para o fundo onde não dava pé, deixei meu corpo flutuar, tentei fazê-lo afundar. Fiquei à deriva. Tudo isso para tentar entender essa experiência de Ader, de estar só, diante dessa força da natureza pela qual ele se dizia totalmente fascinado.

*In search of the miraculous* é antes de tudo uma travessia, a primeira parte foi uma travessia noturna da cidade de Los Angeles, onde Ader vivia. A segunda foi a travessia não concluída do oceano Atlântico. A terceira seria a travessia da cidade de Amsterdam. A busca pelo milagroso é um deslocamento, trajetos e superfícies para acessar algo, a si mesmo, um outro, uma iluminação, uma fenda, uma falha<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Este foi o texto apresentado para a defesa de mestrado, e que por sugestão dos arguidores, foi adicionado à versão final da dissertação.

## Bas Jan Ader e a poética da queda





### A queda como movimento (gravidades)

A fascinação pela força que rege e orienta todas as coisas e corpos fez com que Bas Jan Ader experimentasse das mais variadas formas que pôde essa energia que resulta no movimento incessante da queda, a gravidade. Movimento que, a partir das performances do artista, pretende ser desdobrado em uma *poética da queda*. Mais que uma determinação da física, a queda torna-se potência à medida em que esforços são empreendidos, cotidianamente, para que ela não aconteça, tentativas de não quedas e de suspensão da gravidade. Cidades são edificadas para que se esqueça que tudo está, neste exato momento e em todos os outros, caindo. Ninguém se acomoda ao chão. O homem emprega forças a todo momento contra a gravidade, para levantar, para manter-se em pé, e até mesmo quando em posição horizontal toma distância do solo, do baixo – pessoas que dormem na rua, nas calçadas, são tomadas por indigentes. O homem é o animal que conquistou a verticalidade, afastou-se do chão, da terra. A ciência é unânime em afirmar que o *homo sapiens* é uma consequência direta da bipedalidade.

É o peso que define a nossa existência no mundo, somos condicionados a cair, mesmo quando deitados, continuamos pesando sobre nós mesmos. Ou como escreve o filósofo e professor Laurent Jenny em seu livro *L'expérience de la chute - de Montaigne à Michaux*, a queda pode ser interpretada como uma passividade necessária de toda experiência, e conseqüentemente de toda atividade. Jenny faz um passeio por diversos escritos literários, entre eles Montaigne, Michaux, Bataille, Blanchot, Baudelaire e Victor Hugo, para contextualizar a queda e o peso como inerentes à nossa existência no mundo. Ele sugere que a gravidade é nossa evidência, a força elementar e constante que habita nosso corpo:

Être là, se lever, toucher au sol, peser, tomber parfois, voilà ce qui définit notre appartenance terrestre. Voilà ce qui semble fonder dans l'évidence naturelle notre situation à la surface du globe, résister aux fables d'envol et aux rêves de transcendance. Nous tenons à la terre par les semelles. La pesanteur est notre





évidence. Et elle a la force de l'évidence. C'est qu'antérieurement à toute signification, la pesanteur donne à notre être-au-monde sa forme sensible la plus élémentaire et la plus constante, par cette traction discrète que nous éprouvons au cœur de toutes nos postures<sup>3</sup>.

O mundo paira assim numa frágil aparência de elevação. A posição considerada correta da postura é a ereta, rígida e sem desvios. Os caminhos mais auspiciosos apontam na direção do topo da

montanha. Mas o destino de todo arranha-céu é cair. O futuro de toda edificação é transformar-se em ruína. A sorte de toda pedra é rolar montanha a baixo.

Bas Jan Ader deixou uma concisa obra produzida num curto período de tempo, cujo apogeu data dos anos 1970 até o seu desaparecimento no norte do

Figura 2

oceanos Atlântico, em 1975, que ocorre durante a segunda parte da performance *In search of the miraculous*, quando Ader tentava, embarcado num pequeno veleiro, a travessia solitária de Los Angeles à Holanda, sua terra natal. Seu desaparecimento acaba por conferir um tom ainda mais intenso aos seus trabalhos anteriores e o marca como aquele que morre ao realizar uma performance de arte. A obra instigante e efêmera de Ader consiste em grande parte dos registros de suas performances – algumas delas realizadas na garagem de sua casa –, de instalações e até mesmo da publicação de seus cadernos de

<sup>3</sup> JENNY, Laurent. *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p.1. “Estar lá, levantar-se, tocar o chão, pesar, por vezes cair, é isso que define o nosso pertencimento terrestre. É o que parece fundar a evidência natural da nossa posição na superfície do globo, o que resiste às fábulas de vôo e aos sonhos de transcendência. Nos mantemos no chão pelas solas. A gravidade é nossa evidência. E ela tem a força da evidência. Anterior a toda significação, a gravidade dá ao nosso ser-no-mundo, por meio de uma discreta tração que experimentamos no coração de todas as nossas posturas, a sua forma sensível mais elementar e constante” (tradução minha).

anotação. A partir dos anos 1990, o trabalho fugidio de Ader passa a ressoar na produção de jovens artistas e curadores e, posteriormente, torna-se motivo de reflexão para pesquisas acadêmicas.

Filho de protestantes, Bastiaan Johan Christiaan Ader nasceu em 1941, na província de Groningen, norte da Holanda. Sem terminar o ensino fundamental, ele ingressa na Escola de Artes de Amsterdam, e, aos 19 anos, após um intercâmbio nos Estados Unidos, quando fica hospedado na casa de um dos filhos do arquiteto Frank Loyd, ele realiza sua primeira exposição individual na *Upstairs Gallery*, em Washington. O trabalho é elogiado em crítica do jornal *The Washington Post*. Ele vende alguns dos desenhos desta exposição e concede uma entrevista para a rádio do governo americano de transmissão exclusivamente internacional, o *The Voice of America*.

Seu reconhecimento repentino no exterior chega à Holanda, onde Ader assevera, em uma entrevista para um jornal local, que “fazer arte é como fazer amor<sup>4</sup>”, no entanto, pede aos jornalistas para não interpretarem sua afirmação em conotação sexual, pois seria apropriação pobre, econômica. A fascinação pelo movimento e envolvimento corpóreo na arte já estava embutida nessas declarações. Fazer amor, assim como pintar, é um dispêndio, uma jornada em busca do desconhecido, de uma fenda como aquela que Lucio Fontana abre no meio de suas telas já na década de 1950, ou como aquela que Georges Bataille busca em *A experiência interior*: “...je cherche une fêlure,/ ma fêlure,/ pour être brisé...(busco uma fenda/ minha fenda/ para ser quebrado)”<sup>5</sup>.

O poema expõe a procura de uma fenda, uma falha, um acesso para fora do projeto, para fora do reinado das palavras, para fora da harmonia imaginada. Na linha de Ader, Bataille lembra que é na arte, assim como no sexo, que se deseja anular o desejo, suspender o tempo. É através da arte ou da poesia que o homem retorna à soberania e dá início a um delicioso ciclo vicioso de anular o desejo e de desejar desejar. Nesse sentido, ao comparar o fazer artístico com o fazer amor, Ader se aproxima do pensamento de Bataille, pois pintar e fazer poesia são ambos modos de tentar colocar-se soberanamente frente aos próprios desejos.

---

<sup>4</sup> BEENKER, Erik. *The man who wanted to look beyond the horizon*. In: BEENKER, Erik; HEISER, Jorg. *BAS JAN ADER, Please don't leave me*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2006, p.11.

<sup>5</sup> BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 91.

Na mesma entrevista, Bas Jan, do alto de seus 19 anos, prossegue, em tom quase arrogante: “I am not a Groninger, and I am not a Dutchman, but neither I am an American or anything else. I am Basjan. I don’t want to be anything except Basjan – myself<sup>6</sup>”. Esta necessidade juvenil de afirmação mostra que Bas Jan Ader, desde muito cedo, parece buscar algo dentro de si mesmo, uma verdade própria como a verdade do amor, que para ele está tão próxima do fazer artístico e que Bataille relaciona à morte: “a pureza do amor é reencontrada em sua verdade íntima, que como já disse, é a verdade da morte<sup>7</sup>”. Tal aspecto mortal e amoroso, trágico e cômico, que se equilibra entre o milagroso e o acaso, perpassa o conjunto da obra tão particular de Bas Jan Ader, seja pelo modo com que expõe e monta seus trabalhos, seja pela forma como configura suas instalações e performances caóticas.

Bas Jan traz para o seu fazer artístico a intensidade da dicotomia entre o *si mesmo* e o fora de si. Ader joga com os limites entre o sair de si e o voltar a si. É ao cair em si que ele tenta forjar um fora de si, uma fenda em si mesmo para forçar uma abertura. Da mesma forma que Bataille desenvolveu uma teoria do êxtase para perscrutar uma saída de si que não incluísse o transcendente, ou seja, uma saída de si para dentro e através de si mesmo. Assim, a ideia de uma experiência interior em Bataille aproxima-se deste êxtase, se tomado, etimologicamente, enquanto *ek-stasi*, saída de si. Como pensar, afinal de contas, uma experiência interior que contemple um fora, ou ainda, uma queda para dentro de si mesmo?

Sem estar diretamente ligado a nenhum movimento de arte do século XX, a obra de Ader pode ser aproximada, em parte, ao movimento *body art*, em especial a um de seus precursores, Yves Klein. Seu conhecido trabalho *Leap on the Void* (Salto sobre o vazio),

---

<sup>6</sup> “Eu não sou um Groninger, e eu não sou um holandês, nem tampouco eu sou um americano ou qualquer outra coisa. Eu sou Bas Jan. Eu não quero ser nada, exceto Bas Jan - eu mesmo” [Tradução minha]. Entrevista concedida a Bob Nahuisen e publicada com o título ‘*Amerika bracht Bas Jan uit Groningen onverwacht succes*’ (América trouxe Bas Jan, sucesso inesperado de Groningen), no jornal holandês *Het Vrije Volk* em 26 de julho de 1961. HARDMAN, Doede. “The notions of fall and rise were to be explored”. In: BEENKER, Erik; HEISER, Jorg. *BAS JAN ADER, Please don’t leave me*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2006, p. 144.

<sup>7</sup> BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 90.

de 1960, foto montagem na qual o bailarino e artista surge saltando de um prédio no meio da rua, não deixa de apresentar semelhança mais que evidente com algumas das quedas de Ader. A lona segurada pelos amigos de Klein é apagada da cena, o que deixa a impressão, àqueles que observam a montagem, que o artista pula no vazio, e em instantes deverá chocar-se violentamente contra o chão.

Embora fosse um grande admirador do trabalho de Klein, inclusive tenha prestado “homenagens” ao artista francês na década de 1960, vestindo-se todo de azul e pintando seu carro da mesma cor, o caso de Bas Jan é diferente. Mesmo tendo filmado muitas de suas performances, ele não utiliza o artifício da montagem, pois sua preocupação geralmente se concentra apenas no registro da própria queda. Com cortes simples, seus filmes iniciam instantes antes do cair e se encerram repentinamente logo após a queda. Ader não dá motivos para as suas quedas, elas acontecem como se não pudessem não acontecer, e quando cai, ele realmente despenca em direção ao vazio, ou como pondera o curador e escritor espanhol Javier Hantoria, em *Bas Jan Ader, Entre dos Tierras*: “Sus caídas son trabajos que han de adscribirse al ámbito de la acción. Quiere el artista representar una caída y para ello nos muestra estrictamente eso: una caída, sin antes ni después, sin causa ni consecuencia<sup>8</sup>”.

Parte da produção de Ader também poderia ser relacionada com a arte-postal, ou *mail-art*, comum nas décadas de 1970 e 1980, que no Brasil foi difundida por Paulo Bruscky e que até os dias de hoje sobrevive como correspondência poética, principalmente entre os artistas. Foram várias as fotografias que Bas Jan enviou como postal a amigos, parceiros ou galeristas. No entanto, apesar de ter experimentado algumas das novidades do meio artístico da época, a preocupação principal de Ader nunca foi a de legitimar outros suportes possíveis para a arte. Ele não apresentava um cuidado apurado com o formato técnico de suas produções. Os vídeos de suas performances, por exemplo, são tecnicamente mal registrados e praticamente desprezam o recurso à edição, o que resultou num grande número de experimentações e variações do mesmo trabalho. Já as fotografias das performances eram, muitas vezes, extraídas de “frames” de filmes, prescindindo do aparelho fotógrafo que possivelmente registraria o evento com melhor qualidade.

---

<sup>8</sup> HONTORIA, Javier. *BAS JAN ADER – Entre dos Tierras*. Ed. Xunta de Galicia, 2010, p.10.

A pouca atenção concedida à documentação de seus trabalhos também indica desleixo com o formato elegido<sup>9</sup>. Neste sentido, sua obra é efêmera não apenas porque durou tão pouco e foi interrompida pelo desaparecimento no oceano, mas igualmente porque se trata de um artista sem obra, ou sem projeto, para voltar a Bataille. O que ele produz é um gesto que tem na maior parte das vezes o próprio corpo como suporte, corpo este que desaparece no mar e que está disponível para a força da gravidade. Esta problemática é inerente ao ato da performance de modo geral, já que o corpo do artista é sua matéria prima, seu modelo, sua tinta e sua tela, e, neste sentido, comercializar tais “obras” é negociar o próprio corpo, a própria imagem, o que acaba por questionar a noção de propriedade e de mercado de arte. Afinal, como vender uma performance?

Num terceiro momento, dado o deslumbramento de Ader pela magnitude das forças naturais, fascínio que é visível nos registros de suas derivas, performances e declarações, seu trabalho poderia ainda aproximar-se do movimento *land art*, composto, entre outros, por Robert Smithson e Walter de Maria. Mas Bas Jan é um artista dos limites. Esteve sempre na borda, seja na borda de seu telhado, seja balançando no extremo de um galho de árvore ou tentando quebrar um *record* mundial<sup>10</sup> com sua travessia oceânica e solitária. É em direção ao extremo que ele se aproxima de um fora de si mesmo, excede os limites da própria razão e percebe que assim “uma parte

---

<sup>9</sup> Desleixo que é evidenciado no documentário *Here Is Always Somewhere Else*, de 2007, dirigido por Rene Daalder. Quando Mary-Sue Ader, viúva do artista, mostra um quarto com os pertences e anotações de Bas Jan, o cômodo é caótico, e, ao abrir uma das gavetas, um rato toma a cena e se esconde no meio das coisas. Na mesma cena, Mary-Sue confirma: “Tudo está como ele deixou, eu nem sei direito o que tem aqui”.

<sup>10</sup> No ensaio “And he fell into the sea”, a artista Tácita Dean assinala que se a travessia de Ader tivesse sido completada, ele, de fato, seria um recordista mundial, pois a teria concluído, à época, à bordo da menor embarcação. Ader tinha consciência desse possível título e inclusive se utilizou desse argumento para conseguir patrocínios para o projeto. “His audacity lay only in his desire (casual but nonetheless mindful) to also break the world record by making the trip in the smallest ever boat: 2 feet and 2 inches smaller than the last successful passage. Ocean Wave was probably not even double his body’s length”. DEAN, TÁCITA. “And he fell into the Sea”. In: BEENKER, Erik; HEISER, Jorg. *BAS JAN ADER, Please don’t leave me*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2006, p. 29.

irredutível, uma parte soberana, escapa<sup>11</sup>”.

Em contraposição a Smithson e Maria, o encanto de Ader pelos poderes da natureza está mais ligado a uma sensação de impotência do que a uma vontade de interagir com suas escalas, em ressonância ao já citado poema de Bataille: ... *J' aime la pluie,/ la foudre,/ la boue,/ une vaste étendue d'eau,/ le fond de la terre,/ mais pas moi*<sup>12</sup>. É esse sentimento que orienta os trabalhos de Ader, um desejo pelo desconhecido figurado no desejo pela natureza, impotente e obsecado, simultâneo ao ímpeto de sair de si para encontrar a si mesmo, movimento que se torna um ciclo vicioso já que esses limites entre o fora de si e o si mesmo são tênues e fluidos. É um desejo intenso por uma interioridade que, ao mesmo tempo, precisa refutar a subjetividade constituída de um ‘eu’. É uma fuga de si mesmo para dentro, e através, de si.

Como se viu, é possível relacionar o trabalho de Ader com algumas das correntes artísticas de seu tempo, entre elas a *body art*, a *mail-art* e a *land art*, no entanto, classificá-lo, enquadrá-lo dentro de uma determinada ‘escola’, é tarefa bastante problemática. Assim, na periferia de conhecidos movimentos, mas nem por isso distante da cena de arte da década de 1970, Bas Jan concede uma entrevista ao artista Willoughby Sharp, editor de *Avalanche Magazine*<sup>13</sup>, para a qual declara: “I’m not make body sculptures, body art, or body works. When I fell off the roof off my house, or into a canal, it was because gravity made itself over me”<sup>14</sup>. Essa afirmação deixa claro como a gravidade atravessa a concepção não apenas de seu trabalho, mas de seu próprio corpo, ideias que obviamente não se separam.

Deslumbrado pela natureza, ele constantemente se insere nas paisagens que o fascinavam, não se satisfazendo apenas com a passividade acrítica da contemplação. Ader quer, de uma forma peculiar e arriscada, interagir com a paisagem, é afetado por ela e

<sup>11</sup> BATAILLE, Georges. *A Literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 26.

<sup>12</sup> “Amo a chuva,/ o raio,/ a lama,/ uma vasta extensão de água, (o mar?)/ o fundo da terra, (a tumba?) /mas não eu” (grifo meu). BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 91.

<sup>13</sup> Revista editada por Liza Bear e Willoughby Sharp entre 1970 e 1976.

<sup>14</sup> SHARP, Willoughby. *Avalanche Magazine*. 2 Edição, inverno de 1971, p. 2-3 “Eu não faço esculturas corporais, body art ou trabalhos corporais. Quando eu caio do telhado da minha casa, ou em um canal, isso acontece porque a gravidade, ela própria, o faz sobre mim” [Tradução minha].

quer afetá-la através de suas performances, seja caindo ou afundando, seja atravessando vazios ou oceanos. Ele estabelece uma relação paradoxal entre atividade e passividade, uma passividade deliberada e uma atividade vacilada. Essa paixão passiva transparece em algumas de suas anotações. Bas Jan, em suas manifestações públicas, afirma o quanto se sentia seduzido pela constante ameaça da natureza, onde nada se perde, mas tudo se transforma, essa força desastrosa que quando tudo altera volta a *deixar tudo como estava*<sup>15</sup>.

I really love Los Angeles. I love the surrounding wilderness of ocean, desert and mountains. I feel be littled by its enormous scale, I value more than anyone the solitary beauty of the Freeways by night. Even disasters, enormous bushfires and earthquakes have strengthened my attachment to the city rather than chased me away. I must admit to being fascinated by the constant threat that nature has over us here. I love this wild romantic metropolis of extremes”<sup>16</sup>.

A obsessão de Ader pelo movimento de queda acompanha esta admiração pela magnitude da natureza que se contrapõe à insignificância do homem: “eu me sinto diminuído diante dessa escala enorme”. Ader coloca-se diante de uma força que, em princípio, não deixa outra opção a quem com ela se depara a não ser a de uma passividade. Sendo assim, ele se entrega por completo a essa força, se lança nessa paisagem, arrasta-se em direção a esse incomensurável poder. No entanto, o gesto de Ader não pode ser caracterizado como inteiramente passivo na medida em que ele tenta provocar, ou quem sabe premeditar, o imponderável. Ou ainda na medida em que ele quer a queda, perseguindo-a em toda altura,

---

<sup>15</sup> BLANCHOT, Maurice. *La Escritura del Desastre*. Trad.: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

<sup>16</sup> “Eu realmente amo Los Angeles. Eu amo a região selvagem em torno do oceano, o deserto e as montanhas. Sinto-me diminuído pela sua enorme escala, valorizo mais do que ninguém a beleza solitária das estradas durante a noite. Até mesmo os desastres, os enormes incêndios e terremotos fortaleceram meu apego à cidade, em vez de me perseguir. Preciso admitir estar fascinado pela constante ameaça que a natureza tem sobre nós aqui. Eu amo esta metrópole romântica selvagem de extremos” (Tradução minha). Texto de Bas Jan Ader, provavelmente do Outono de 1974. In: ANDRIESSE, Paul. “*Bas Jan Ader, een persoonlijke ontwikkeling*”. Jong Holland, Vol. 2, n. 1, Março de 1986, p. 20-21.

desejando-a ativamente, mesmo tendo a consciência de que não pode não cair. O jogo de Ader se instala no intervalo entre uma força suprema e uma fraqueza humana.

Segundo o pesquisador Alexander Dumbadze, em *Bas Jan Ader, Death is elsewhere*, o artista não apenas persegue essa força que rege a queda, mas faz desse movimento vertical uma busca filosófica e metafísica. Como se sabe, o artista não foi o único a desdobrar filosoficamente a problemática da queda. Mas ao levá-la às últimas consequências, o que inclui o seu sumiço no oceano, Ader trouxe para a dimensão da própria existência, do próprio corpo, algo que atravessa todos os corpos e que parece passar despercebido na vida cotidiana: a gravidade.

Provocar a própria queda, como faz em suas performances, não deixa de ser uma forma de lembrar essa força que, mesmo oculta, é onipresente e afeta todos os corpos, humanos e não-humanos. Em certo sentido, o poder da natureza, evidenciado em terremotos, enchentes e erupções se compõe desse efeito dissimulado que a todo momento nos toca e que nos faz tocar o chão. Em que instante, de fato, um corpo cai? Por mais que se agarre a um galho de árvore, por sobre um rio, e assim delibere a queda, em que momento, exatamente, o corpo começa a cair? O mesmo vale para alguém que projeta o seu corpo na direção do solo com as mãos atadas. Em que momento, exatamente, não é mais possível voltar atrás, ou seja, a partir de que instante o corpo começou a cair? Todos aqueles que já sofreram um acidente, ou levaram um tombo, sabem que há um instante a partir do qual nos tornamos passageiros (passivos) dentro do nosso próprio corpo, no qual nada mais pode ser feito a não ser esperar que a queda cumpra o seu itinerário. E mais: já não estaríamos em queda mesmo antes de despencar, e não continuaríamos em queda mesmo depois de cair?

Portanto, é desse jogo indefinível que Ader nos convida a participar. Jogo que ativamente provoca a passividade e passivamente desafia a atividade. Dentro de um planeta que paira sobre o nada e que gira a uma velocidade humanamente sem parâmetro, quando é possível dizer que agimos ativa ou passivamente? Ou ainda: quando é possível dizer que estamos realmente parados ou realmente em movimento? Neste sentido, Ader também joga com as categorias tradicionais, que tendem a relacionar a atividade ao movimento, e a passividade à inércia. “Like gravity, the artist’s body makes itself its



own master<sup>17</sup>.

## Gravidade

Matéria atrai matéria, corpo atrai corpo.

### **gra·vi·da·de**

*substantivo feminino*

1. Peso.
2. Qualidade de grave.
3. [figurado] Circunspeção, dignidade.
4. Importância.
5. Intensidade.
6. [física] Propriedade atrativa exercida pela Terra sobre os corpos.

### **Gravidades**

*Substantivo feminino plural*

7. [Regionalismo] Enfeites ou ornamentos de vestuário.

### **Centro de gravidade**

Ponto em que se concentra o peso dos corpos.

Assistir ou provocar a queda de objetos e corpos parece despertar uma fascinação no ser humano desde os primeiros anos de vida. Uma espécie de desejo defeituoso inerente ao homem. Os bebês, por exemplo, dão deliciosas gargalhadas e gastam o precioso tempo dos pais atirando repetidamente os brinquedos no chão – de novo e de novo. Com uma curiosidade meticulosa, mas que permanece lúdica, essa descoberta é feita geralmente no primeiro ano de vida, sendo a constatação de que as coisas caem um aspecto importante para o brincar e o desenvolver da criança.

E, quem nunca, já numa idade adulta, debruçou-se sobre o alto de uma janela, ponte ou terraço e deixou escapar entre os dedos qualquer objeto, ou escorrer entre os lábios um tanto de saliva, apenas para poder observar o trajeto vertical ou parabólico desse projétil? E quem dessa altura não sentiu a proibida vontade de lançar a si mesmo e assistir à própria queda desfrutando da mais pura liberdade? É até comum escutar daqueles que temem a altitude, daqueles que se sentem dominados pelo efeito duplo, paralisante e trêmulo do medo: - *sofro de vertigem, uma vontade estranha... uma vontade estranha de me jogar*. Ou como escreve Bataille em *A Experiência Interior*: “a agonia de Deus no homem é fatal, é o

<sup>17</sup> “Como a gravidade, o corpo do artista se torna seu próprio mestre” (Tradução minha). BEENKER, Erik. op. cit., p. 16.

abismo em que a vertigem solicitava que caísse<sup>18</sup>”. Essa agonia, essa força superior, não poderia ser o que chamamos de gravidade?

O que aqui se desenha como poética da queda não poderia estar ligado a essa vertigem sentida à beira do abismo sem que, com isso, precisemos chamar os que sentem essa mesma vertigem de suicidas em potencial, já que todo aquele que esteja vivo pode acabar com a própria vida a qualquer momento?

Na República de Vanuato, em um remoto arquipélago nos extremos do oceano Pacífico, uma curiosa tradição virou atração turística, sendo tomada como a origem daquilo que hoje se conhece por *bungee jump*, um dos brinquedos que mais atrai o público nos parques de diversão ocidentais. O *Land Diving* ou *Nanggol* consiste em um ritual de passagem onde o menino, após ser circuncidado, está autorizado a participar do mergulho na terra em queda livre, que acontece todos os anos, geralmente em maio. Tudo começa com a construção de uma rudimentar edificação de aproximadamente 30 metros, erguida com pedaços de paus amarrados com cipós. Essa espécie de torre, digna de uma narrativa kafkiana, do tipo que não se sabe se está pronta ou em ruínas, sobe em direção ao céu muitas vezes numa inclinação parecida com a da torre de *Pisa*, na Itália, e que lembra a enigmática estrutura erigida pelo personagem Guido no filme *8 ½*<sup>19</sup>, de Federico Fellini.

A estrutura-torre simbolicamente representa o corpo humano, com cabeça, ombros, peito, joelho, pênis e vagina. O termo *Nanggol* refere-se tanto ao salto quanto à estrutura em si. Os principiantes saltam de alturas mais baixas até que, os mais experientes, passam a lançar-se das plataformas mais elevadas. Eles pulam com os pés amarrados à torre, algo que remete à uma espécie de linha da vida sustentada pela estrutura, assim como Bas Jan Ader, aos moldes de Homero, atou-se à embarcação que o conduziu em sua viagem sem volta. Enquanto os moços saltam, as mulheres cantam e dançam para encorajar os futuros homens. Durante o mergulho em direção ao solo,

---

<sup>18</sup> BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 81.

<sup>19</sup> Federico Fellini, *Otto e mezzo*, 1963. Curioso é que a primeira sequência de cenas do filme retrata um sonho do personagem Guido Anselmi, representado por Marcello Mastroianni. Nesse sonho, o pé de Guido paira sobre uma praia, acompanhado do barulho do mar, como se ele estivesse voando. No entanto, seu pé está amarrado a uma corda, que o puxa em direção ao chão, até que Guido acaba por cair e acordar.

um rudimentar mecanismo, organizado a partir da elasticidade do cipó, cuidadosamente selecionado e colhido na época certa, permite ao saltador, na maioria dos casos, que caia até o limite, que roce e literalmente beije suavemente a terra, e passe por essa provação sem nenhum ferimento relevante.

O jogo com a gravidade é tão fascinante que se tornou uma das mais importantes premissas da física, quando Isaac Newton constatou sua existência como uma força de atração à qual todos os corpos do universo estão condicionados. A gravidade e seus efeitos, como as ondas gravitacionais<sup>20</sup>, posteriormente desenvolvidas por Einstein, ainda deslumbram físicos e cientistas contemporâneos ao redor do planeta.

A queda, a *primeira queda*, é narrada por Santo Agostinho de Hipona, cerca de 300 anos d.C., quando se detém longamente sobre o tema do *Pecado Original* e relata a expulsão de Adão e Eva do paraíso por desafiarem a palavra de Deus. A *queda*, para o cristianismo, seria a perda pelo homem do seu estado de inocência e obediência, o estado de graça, para assumir *O Livre arbítrio*<sup>21</sup>, tornando-se responsável por suas ações. É a partir do “*querer-ser*” que o homem peca, e é através da queda que “os seres inferiores, os quais existem apenas para voltar ao nada<sup>22</sup>”, padecem. A humanidade nasce da queda, de um castigo, portanto desde sempre condenada e reprimível. O pecado original se destina então a explicar a natureza imperfeita do homem, que tem na transcendência de Deus uma remota salvação.

O teólogo João Calvino salienta que a queda do homem é consequência da falta de fé de Adão. E a descida do Paraíso, que é tida como a origem da humanidade, naturalmente pecadora, ocorre quando Adão duvida do conhecimento divino. Como já foi dito, Ader era filho de pastores protestantes e, para Alexander Dumbadze, estas diretrizes religiosas que acompanham o crescimento do artista podem ser percebidas em parte de seus trabalhos. Aquele que tomou o cair como disparador de criação e reflexão aprendeu desde cedo, em casa, que a

---

<sup>20</sup> Fisicamente comprovadas em 2016, como o nome já diz, ondas gravitacionais são ondulações ou deformações que se propagam na curvatura do espaço-tempo. Curioso pensar que o desenho das ondas gravitacionais é representado por um modelo aquático, como uma gota que cai sobre a água e cria círculos concêntricos que se propagam através de ondas.

<sup>21</sup> AGOSTINHO, Santo. *O Livre Arbítrio*. Trad. Nair de Assis. São Paulo: Paulo Novaes, 1995. Não custa lembrar que é na contraposição à *Suma Teológica* de Agostinho que Bataille elabora ironicamente a sua *Suma Ateológica*.

<sup>22</sup> Idem, p. 173.

queda foi a principal consequência do primeiro e mais grave dos pecados cometidos pelo homem.

Foi por essa força, a da gravidade, que Bas Jan sentiu-se atraído. Como se houvesse uma parte dessa premissa que a física, que depois a transformou em lei, não desse conta de explicar. Ader encara o abismo e dessa forma “escapa, a esse preço, do estranho desconhecimento de si mesmo que até aqui definiu [o homem]”<sup>23</sup>. Nesse sentido, o gesto de cair em Bas Jan, pode ser lido como um movimento que vai em direção a si mesmo, um cair para dentro desse desconhecido que habita seu íntimo. Para Ader, “tudo era sobre a gravidade”<sup>24</sup>. Suas performances, trabalhos de arte e declarações estão sempre relacionados de alguma forma com o cair, como se houvesse um esforço em perceber na exatidão da fórmula e do cálculo uma potência que escapa, uma poética da queda.

O breve ensaio “Do caso”, do filósofo Vilém Flusser, parte do primeiro aforismo do *Tractatus Logico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein: “1. Die Welt ist alles, was der Fall ist”<sup>25</sup>. A sentença foi traduzida por José Arthur Giannotti como “O mundo é tudo o que ocorre”. Mais tarde, Luiz Henrique Lopes dos Santos fez opção diversa de tradução: “O mundo é tudo que é o caso”, escolha que o próprio Flusser advertiu a Giannotti ser a mais acertada quando foi presenteado com o livro. É esta discordância que serve de mote ao ensaio de Flusser. Melindres à parte, o significante *Fall*<sup>26</sup>, que em alemão significa *caso*, mas que em inglês significa *cair*, está na primeira sentença do *Tractatus*. Segundo Erik Beenker, Bas Jan Ader dedicou-se a estudar filosofia após o seu mestrado e se identificou principalmente com o pensamento de Wittgenstein e Hegel.

O caso, segundo Flusser, “é tudo aquilo que caiu. O termo caso não passa de uma latinização de “o caído””, definição que, inevitavelmente, tropeça na teologia protestante, tão familiar para Ader. Se, como afirma Flusser, “o mundo é tudo aquilo que caiu”, a vida seria uma incidência de *casos*, e, para fazer parte desse mundo, cair ou estar em queda se torna necessário. Cada *caso* possuiria seu peso e sua leveza, alguns imponderáveis – aqueles muito leves ou

---

<sup>23</sup> BATAILLE, George. *O Erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 29.

<sup>24</sup> BEENKER, Erik. Op. Cit., p. 25.

<sup>25</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: USP, 1968.

<sup>26</sup> Cair, em alemão, *fallen*, possui a mesma raiz etimológica de *fall*.

muito pesados, que são incompreensíveis – e outros ponderáveis – compreensíveis; como um modelo de escala de decibéis audíveis para o ouvido humano, existiria uma faixa de ocorrências, ou casos, compreensíveis, ou para pensar com Ader, uma escala de quedas possíveis. Sendo assim, cada *caso* teria uma força gravitacional própria, mas nem sempre suficiente para atração ou para queda, já outros *casos* poderiam estar momentaneamente em equilíbrio, pois os *casos*, assim como as quedas, não são estáveis.

Flusser brinca com as variações do verbo ‘cair’ e divide o mundo em dois polos de atração, um de queda e outro de ascensão, onde um polo seria o nada e o outro seria a morte. Na linha de Bas Jan Ader, o filósofo propõe um jogo entre a *decisão* de casos, ou, etimologicamente, um corte (cisão) de quedas:

Decido-me decidindo os meus casos. Inverto minha queda invertendo quedas. A minha decisão é uma transformação da estrutura do mundo. A minha decisão é contra a morte. Por isto transformo casos em ascensões e inverto a gravidade do mundo. Por minha decisão faço refluir o fluxo do mundo. Faço cultura. Cultura é o conjunto dos casos invertidos<sup>27</sup>.

O corpo de Ader cai, o artista permite que seu corpo despenque. Decide por cair. Cede ao peso e ao destino de todo corpo. Está destinado a cair e a repousar na queda sobre a cova, que nada mais é que um buraco cavado para essa queda inevitável e frequentemente negada, a última queda. O esforço é sempre o de se manter em pé, erguido, sustentando a cabeça racional o mais alto possível e longe do chão, afastado do desejo e da irracionalidade. O esforço é sempre o do pensamento, o de fazer cultura. Neste sentido, não só o nosso corpo está a todo momento exercendo uma força anti-gravitacional, como o próprio pensamento, o fazer cultura, é uma inversão de caso – de queda. Em todo caso, possivelmente se trata de um esforço inútil, estamos a todo momento em queda, cair é um movimento perpétuo e original.

Uma interpretação possível da teoria evolucionista é a de que o mundo nasce da colisão de dois corpos que, em queda, se alcançam. Assim como Adão e Eva caem, o *Big Bang* é também uma explosão proveniente do atrito de corpos em movimento ou que caíram sobre si

---

<sup>27</sup> FLUSSER, Vilém. Do caso. Inédito. Disponível em: flusserbrasil.com

mesmos. A respeito da origem do mundo, tanto a teoria cristã quanto a evolucionista necessitam da queda e da gravidade para fazer sentido.

Pensar a gravidade é, portanto, pensar o corpo. Todo corpo tem um peso, *um peso do pensamento*, e é com esse peso que ele existe no espaço, numa espécie de dança coreografada pela gravidade. O escritor português José Gil, em seu livro *Movimento Total – o corpo e a dança*, discorre sobre a queda na dança tendo em vista bailarinos contemporâneos como Merci Cunningham, Pina Bausch e Nijinsky. Ele reflete sobre o modo como cada bailarino estabelece sua própria força de ligação à terra, ou ainda, como cada bailarino, por meio de seu peso e da leveza de seus movimentos, estabelece sua própria gravidade. Para José Gil, “o bailarino retoma seu corpo nesse movimento preciso em que perde seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio”<sup>28</sup>.

A partir desta prerrogativa, Ader não seria uma espécie de bailarino tentando retomar seu corpo a cada queda, como se cair fosse um movimento necessário para encontrar o peso de seu corpo e sua soberania? Mas o corpo é estranho a si mesmo, não reconhece seu peso, suas aberturas e suas concavidades. Evita-se a queda na tentativa de negar esse estranhamento. Cair é aceitar essa falta que o corpo faz para si mesmo, é uma tentativa de retomar o próprio corpo.

Esse movimento descendente, tantas vezes repetido por Bas Jan Ader, é comentado por teóricos de diversas áreas do pensamento moderno, entre filósofos e cientistas, artistas e bailarinos. Jean-Luc Nancy pensou o corpo em muitos sentidos. Corpo aberto, invadido por corpos intrusos, corpo sagrado, intocável e ocidentalizado, e corpo em queda, que ao cair se confunde com seu próprio peso e a partir de seu movimento estabelece sua própria força gravitacional:

Si Occidente es una caída, como pretende su nombre, la punta extrema del peso que se vuela en esta caída. El cuerpo *es* la gravedad. Las leyes de la gravitación conciernen a los *cuerpos* en el espacio. Pero ante todo el cuerpo pesa en sí mismo: en sí mismo ha descendido bajo la ley de esta gravedad propia que lo ha empujado hasta ese punto en que se confunde con su carga<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> GIL, José. *Movimento Total. O corpo e a dança*. Trad. Miguel de Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001, p. 14.

<sup>29</sup> NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Eduardo Estrada. Madrid: Arena Libros, 2003, p. 9.

Nancy afirma que o corpo é a gravidade, ou como propõe Laurent Jenny, a gravidade é a evidência de um corpo. Mas sabemos que a gravidade é uma força variável, depende da distância e do peso de um segundo corpo. O corpo, sendo ele celeste ou humano, possui uma força própria, uma gravidade que se confunde com seu peso e que atrai não apenas outros corpos, mas a si mesmo, pondo em questão a sua unidade. A gravidade é necessária para que o corpo não se dissipe. É em razão do cair que nos mantemos “fixos” na Terra, que por sua vez também está caindo, sugada em direção ao Sol que, por seu turno e com a toda galáxia, é afetado pela gravidade de outro corpo distante e de maior massa. Somos seres caídos e estamos caindo dentro de uma queda.

Bas Jan Ader aceita essa descida. Provoca e registra o próprio cair, e o de outros objetos-corpos como tijolos e vasos de flores. Aceitar essa queda é a tentativa de superar a angústia do peso que o corpo tem sobre si mesmo, do peso que o pensamento tem sobre um corpo, é tentar capturar algo que se perde e escapa durante este movimento. Como lembra Flusser, devo decidir-me decidindo casos, ou seja, é caindo, entre outros casos, que decido o caso que sou.

É na série de performances *Fall*, filmes em 16 mm, fotografias e publicações realizadas nos anos 1970 entre os EUA e a Holanda, que a força da gravidade é evidenciada por Ader. Nessa série, Bas Jan nos expõe o peso de um corpo que cai, que se desequilibra, que rola, que despenca, que balança e que não se suporta. Neste e em outros trabalhos, o artista faz da queda seu gesto, sua repetição e seu acaso. Ensaia uma poética da queda que acaba por evidenciar o abismo que se abre diante de seus pés.

Essa força onipresente ainda hoje é objeto de pesquisas artísticas. Recentemente, o artista paranaense Jack Holmer expôs o *Manifesto anti-gravidade*, 2017. Esculturas leves na forma de corpo humano, feitas de canudos de plástico, que flutuam com o auxílio de um balão de gás hélio. Holmer afirma que a proposta é problematizar como a gravidade afeta e condiciona nossas vidas, nosso comportamento e até mesmo a nossa forma de pensar. O trabalho de Holmer produz imagens interessantes, corpos geometrizados pela estrutura feita de canudos, dotados de uma leveza calma, que se distanciam do solo como se afundassem em sentido contrário.



Figura 3

O fato é que nosso corpo já é um mecanismo anti-gravidade, desde quando assumimos a solitária posição vertical até os dias em que insistimos em nos manter em pé, em levantar da cama: todos esses gestos e estruturas corporais são manifestos que tentam anular a força gravitacional. O problema é que esse esforço diário anti-gravidade é também o que afirma a força onipresente à qual estamos submetidos, como percebe Laurent Jenny:

A bien nous regarder, comment ne pas constater que nous sommes à la fois la machine de levage et le poids qu'elle soulève, indémêlablement sujets et objets de notre élévation? Nous nous sommes pris à bras le corps. Nous nous sommes levés. Notre face et notre squelette sont tout entier modelés par les contraintes mécaniques de l'arrachement à la pesanteur. Le jeu complexe des ligaments et des contrepoids donne l'impression même au repos d'un pénible effort. Toute notre musculature témoigne d'un entêtement forcené et immémorial à se lever. Se lever... Le saut du lit matinal rejoint la tâche phylogénétique. Lorsque nous nous redressons, à demi endormis, en même temps que nous nous secouons de nos rêves, nous reparcourons à toute allure l'évolution des espèces. Nous brûlons les étapes, oublions les formes dociles à la pesanteur; les anatomies flottantes, circulaires ou étoilées; les corps qui rampent dans la vase, têtes basses et mâchoires



articulées comme des couvercles de boîtes, ou ceux qui, médiocrement élevés sur leurs pattes, penchent encore la tête vers la terre, sans pouvoir s'émanciper vraiment de son attraction<sup>30</sup>.

Desse modo, manifestar-se em oposição à gravidade é justamente o ato de cair, no caso de Ader, é o gesto de desafiá-la em seu voo em direção ao solo. Para os físicos, Anti-Gravidade seria uma força equivalente à gravitacional, mas capaz de repelir, e não de atrair os corpos. Ao que tudo indica tal força não existe na natureza, nem mesmo em forma de Anti-Matéria, pois os Grávitons, partículas que supostamente transportariam a Força Gravitacional, são neutros, isto é, não é fisicamente possível falar-se em Anti-Grávitons.

### Fall – Fail



Figura 4

Bas Jan Ader, que era adepto dos trocadilhos, sendo o mais conhecido deles o ‘fall is failure’, fornece uma pista para a leitura de suas performances a partir deste mesmo jogo de palavras. Fail é o defeito, ou o desejo defeituoso, que faz da queda uma falha. Mary Sue Ader-Anderson, ao falar sobre o trabalho do marido, acrescenta: “It’s kind of a pun, and he did a lot of puns. He was an amazing punster”<sup>31</sup>. Cair pode ser uma falha, uma falência, uma fissura. Essa é a fenda que Ader busca em cada queda provocada. Mas pode ser também a fenda que Bataille procura naquilo que escapa, despenca e transborda (je cherche une fêlure).

*Fall I*, um filme em preto e branco com duração de 24 segundos, abre com um título, trêmulo e ritmado, em letras garrafais, que confere certo suspense: BAS JAN ADER/ FALL 1/ LOS ANGELES 1970. Após um corte seco, Ader aparece sentado em uma cadeira na cumeeira do telhado de sua casa em Claremont, Califórnia, onde vivia com Mary Sue. À esquerda da cena, uma chaminé atravessa o limite do enquadramento em direção ao céu, lembrando uma torre que de tão alta não se enxerga o seu pináculo. A cena é peculiar, e antes que o espectador se habitue com o aspecto absurdo dessa imagem, Bas Jan Ader cai, despenca e rola pelos dois lances de telhado até desaparecer entre os arbustos, que parecem amortecer a sua queda. A cadeira permanece sobre o telhado. Ader provoca a própria queda, não resiste à força da gravidade que lhe supera. O artista é dominado pelo *abismo que solicitava que caísse*<sup>32</sup>. Monta uma armadilha sobre sua própria casa, uma armadilha sobre o lugar onde deveria estar seguro.

O abismar-se poderia ser uma abertura para dentro de si mesmo, um precipício inexplorado que habita cada corpo. Abismado é aquele que se encontra em estado de perplexidade. Comumente é aquele que não possui reação, está imóvel, paralisado diante da imagem abissal. Em *Fragments de um discurso Amoroso*, Roland Barthes dedica um

---

<sup>31</sup> ADER-ANDERSON, Mary Sue. Trecho de entrevista transcrita em: RIVAS, Pilar Tompkins. “The Sea, the Land, the Air”. \_\_\_\_\_ . *The space between them, Bas Jan Ader: Suspended Between Laughter and Tears*. Org: Pitze Art Galleries, Ptzer College e Claremont Museum of Art, 2010, p. 25. (“É um tipo de trocadilho, ele fez muitos trocadilhos, ele foi um incrível trocadilhador”). [Tradução minha.]

<sup>32</sup> BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 81.

capítulo ao abismar-se, chamado “EU ME ABISMO, EU SUCUMBO...<sup>33</sup>”. Segundo Barthes, o abismar-se seria uma “onda de aniquilamento que sobrevém ao sujeito amoroso por desespero ou plenitude”, ou seja, sobrevém por fruto do excesso, de satisfação ou de desolamento. Ele completa: “[...] o abismo é um momento de hipnose<sup>34</sup>”. Neste sentido, Ader, que sobre uma cadeira, no alto de um telhado, mantém um frágil e temporário equilíbrio, está abismado, preso ao instante em que seu corpo se projeta ao vazio, mas ainda não começou a cair.

Bas Jan Ader se dispõe a esperar o momento de desequilíbrio. Esse gesto passivo, no entanto, exige um impulso, uma decisão, uma atividade, que no caso da performance de Ader se traduz pelo movimento de subir até o alto de um telhado e de colocar o seu próprio corpo à disposição da gravidade. Em termos semelhantes, Bataille questiona em *A literatura e o Mal*: “Não é de surpreender que a liberdade exija um salto, um arrancamento de si, brusco e imprevisível que não são mais dados a quem decide de antemão?<sup>35</sup>”.

É esse movimento brusco, esse salto imóvel sobre o vazio e sobre o imaterial que é constante nos trabalhos de Bas Jan Ader, juntamente com seu esforço em criar imagens que possam comunicar diretamente esse imprevisível, essa liberdade soberana que é estar fora de si. Assim como Bataille, Ader, embora recuse um projeto artístico sistemático, ou seja, embora refute a edificação de um projeto, não abandona a insistência em comunicar certo tipo de experiência que não pode ser comunicada. Desta forma, não é descabido comparar o esforço de Ader em articular, com o próprio corpo, o gesto de cair e a gravidade, e a tentativa de Bataille de articular, textualmente, a embriaguez, o gozo e o riso.

Será que Ader acredita que, ao cair, pode superar a própria queda, como o equilibrista de *Zaratustra* que despenca da corda bamba? Zaratustra desce do alto de sua montanha, o movimento não é exatamente o de uma queda, mas é descida que leva ao mesmo abismo, o da existência humana. “Zaratustra quer voltar a ser homem<sup>36</sup>”.

---

<sup>33</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3-6.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> BATAILLE, Georges. *A Literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 42.

<sup>36</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim Falava Zaratustra*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, p.16.

Zaratustra afirma que ser homem é ser uma corda suspendida no abismo entre o animal e Deus. Segundo a intuição nietzschiana, ser homem é estar acossado por uma queda iminente.

O desejo de cair pode esconder um pretexto para se levantar e emergir refeito, como se na queda houvesse uma transformação lenta e imediata de si mesmo. E de quantas maneiras diferentes é possível cair nessa mesma queda, sempre diferente? É bom lembrar que o acesso que temos às quedas performáticas do artista advém de um registro técnico, ou da reproduzibilidade, para falar com Walter Benjamin. Neste sentido, a queda, única, torna-se, por meio da reprodução, sempre repetível, mas nunca repetida. Bas Jan Ader registra uma versão do acaso, de um *lance de dados* arremessado à sorte, pois assistimos justamente àquilo que não poderia ser registrado, ou seja, o imponderável de uma queda. Para seguir com Mallarmé, é como se Ader ousasse capturar o exato momento entre um lance e outro, aquele centésimo ou milésimo de segundo em que o corpo já não toca mais a terra firme, mas ainda não começou a cair, aquele momento entre o estar presente e o desaparecer, o estar vivo e o morrer.

O instante<sup>37</sup> exato, agora capturado pela câmera de filmar, é o momento que rejeita o cálculo e que é regido pelo acaso. Quando Ader cai, no instante mágico em que a queda começa, ele refuta o projeto. Lança-se na deriva que integra toda a queda e acata a transgressão temporária desse instante, como se, por um momento, pudesse morrer. Na esteira de Bataille, pode-se afirmar que esse impulso momentâneo é

---

<sup>37</sup> O filósofo Søren A. Kierkegaard, em *O conceito de angústia*, dedica algumas páginas para pensar essa palavra, o instante, que, segundo ele, designa uma partícula de tempo que em latim tem o equivalente de *momentum*, que deriva de *movere* e por isso carrega em si o movimento, aquilo que passa, que perdura em seu movimento: “Entendido dessa forma, o instante não é, propriamente, um átomo do tempo, mas um átomo da eternidade. É o primeiro reflexo da eternidade no tempo, sua primeira tentativa de, poderíamos dizer, fazer parar o tempo”. Tal reflexão nos auxilia a pensar o título da narrativa de Blanchot, *O instante de minha morte*, como esse momento que perdura, que não cessa de acontecer sem nunca ter acontecido, que por sua vez parece complementar o pensamento de Kierkegaard, quando este propõe: “O instante é aquela ambiguidade em que tempo e eternidade se tocam mutuamente, e com isso está posto o conceito de temporalidade, em que o tempo incessantemente corta [decide] a eternidade e a eternidade impregna o tempo. Só agora adquire seu significado a mencionada divisão: o tempo presente, o tempo passado, o tempo futuro”. Essa concepção de instante vai ao encontro também do movimento lento e imediato, proposto por Blanchot nos termos de algo que surge “imediatamente embora pouco a pouco” (ver nota 1). KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 95.

marcado pelo signo da morte: “E a morte é o signo do instante, que, na medida em que é instante, renuncia à busca calculada da duração<sup>38</sup>”. Esse breve momento que separa o morto do ainda vivo (*stillleben*<sup>39</sup>), é o momento em que o som, o ar e o movimento das ondas estão suspensos. É como se por uma porção incalculável de tempo tudo parasse, repousasse na morte: “O instante do ser individual novo dependeu da morte dos seres desaparecidos...<sup>40</sup>”.

Em *El instante de mi muerte*, Blanchot tece uma narrativa em que morrer é justamente o continuar vivo. O fato permite à personagem testemunhar e sofrer este momento fatal após um ataque das tropas nazistas em 1944, “privado de morrer por la muerte misma<sup>41</sup>”. O “Muerto-inmortal<sup>42</sup>” sofre pela permanência do instante. E, se para Bataille, o instante é o que escapa, em *El instante de mi muerte* ele é o momento deliberado e premeditado da morte, que confere estranheza à narrativa, na qual quem morre é o outro.

A morte segue como signo do instante, que persiste e que escapa, mas no livro de Blanchot esse instante perdura, pois nunca acontece: “Tan sólo permanece el sentimiento de ligereza que es la muerte misma, o, para decirlo con más precisión, el instante de mi muerte siempre pendiente<sup>43</sup>”. Sendo assim, faz ainda mais sentido imaginar que se morre um pouco a cada dia. É a permanência dessa morte sempre porvir que assombra a personagem. Quando é o outro quem morre, o que assusta é justamente perceber que a leveza desse instante imóvel e incalculável torna-se uma permanência que separa o ainda vivo do já morto, ou o ainda vivo do sobrevivente.

A narrativa de Blanchot, que se passa em 1944, coincide com o ano em que o pai de Bas Jan Ader é preso e assassinado pelo exército nazista. Com apenas três anos de idade, Ader, junto com a mãe e o

---

<sup>38</sup> BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 21.

<sup>39</sup> *Stillleben* (ainda vivo ou natureza morta) é a palavra alemã usada para definir uma composição de imagens que, no português, ficou conhecida pelo termo natureza-morta. Esta ideia está próxima do conceito de *nachleben* que Georges Didi-Huberman desenvolve em *A imagem sobrevivente* e em outros trabalhos, quando se dispõe a pensar uma “sobrevivência das imagens”.

<sup>40</sup> BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 21.

<sup>41</sup> BLANCHOT, Maurice. *El instante de mi muerte*. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Editorial Tecnos, 2007, p. 17.

<sup>42</sup> Idem, p. 20.

<sup>43</sup> Idem, p. 26.

irmão recém-nascido, são obrigados a deixar a casa em que viviam após tropas alemãs espoliarem violentamente o lugar, o que incluiu atirar todos os pertences familiares pela janela e roubar o que a eles interessava. Apesar de Bas Jan nunca ter esboçado qualquer relação entre seus trabalhos e a morte do pai, segundo a interpretação de críticos como Alexander Dumbadze e Paul Andriess suas obras estão atravessadas pelo período de guerra e pela proximidade da morte, algo que transparece no silêncio que marca quase todas as suas performances, no choro desmedido, no desastre de cada queda ou mesmo no seu desaparecimento<sup>44</sup>.



Figura 5

Um trabalho em particular traz uma referência mais objetiva ao período de guerra e à infância de Bas Jan. *All my clothes*<sup>45</sup> é uma

---

<sup>44</sup> A crueldade do desaparecimento é o que frequentemente ocorre aos prisioneiros de guerra e de ditaduras, condenados a uma morte sem corpo, deixando em suas famílias a incerteza e a inútil esperança de um possível reencontro.

<sup>45</sup> Segundo Alexandre Dumbadze, há certa controvérsia a respeito da data deste trabalho. Para Paul Andriess, *All my Clothes* é de 1970 ou 1969, já que pertence ao

instalação feita sobre o mesmo telhado de *Fall 1*. O título anuncia uma fotografia com todas as roupas de Ader, meias, calças, gravatas, terno, além de um casaco de marinheiro, que provavelmente será usado em sua tentativa de travessia, todas caoticamente dispostas sobre a cobertura da casa. Com “suas” roupas expostas, Ader exhibe sua vida íntima, e se oferece literalmente nu, despido, sem nenhuma proteção-vestimenta. A imagem carrega a conotação violenta de que este pode ser, simbolicamente, o retrato da casa da família, em 1944, logo após a partida das forças nazistas, que reviraram todos os cômodos e jogaram as roupas para o ar. Estas, caprichosamente, equilibraram-se no telhado à espera de um vento forte que as fizesse desabar, assim como Ader, em *Fall 1*, espera que a gravidade o lance ao solo.

Que tipo de falha permite a alguém antever o instante incalculável que é a morte? Jacques Derrida, em texto que se debruça sobre esse instante, essa instância proposta por Blanchot, observa:

Essa pequena palavra “própria” está barrada pelo remorso da testemunha, como se ela dissesse: o que demora, isto é, o sentimento de leveza, é um sintoma ou uma verdade, não é a própria morte, o ser ou a essência ou o próprio da morte, do próprio acontecimento, do si-mesmo ou do *Selbst* da morte propriamente dita. Não há morte propriamente dita. Não a “própria-morte”, a “própria-morte” está propriamente interdita<sup>46</sup>.

A narrativa ainda remete a outra obra de Bas Jan Ader, *Untitled*, (sweden), de 1971, na qual se vê a projeção de dois slides coloridos dispostos lado a lado. Ambas as fotografias mostram um bosque verde e brilhante. Na imagem da esquerda, Ader está em pé junto às árvores, pinheiros típicos da flora da região, e sua estatura longilínea faz parecer ele próprio uma árvore. Na imagem da direita, Ader está deitado no solo, caído como algumas árvores ao seu redor. Camuflado pela relva alta, ele está quase desaparecido, protegido pela vegetação.

---

mesmo rolo (filme) que *Please don't Leave me* (1969). Ver: DUMBADZE, Alexandre. *BAS JAN ADER: Death is Elsewhere*. Chicago: University of Chicago Press, 2015, p. 164.

<sup>46</sup> DERRIDA, Jacques. *Demorar*: Maurice Blanchot. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 112.



Figura 6

O personagem criado por Blanchot também descreve um bosque que lhe serve de refúgio. O bosque é aqui um lugar seguro, fora da guerra e do bombardeio violento que acomete o arredor. O bosque é o lugar verde e brilhante onde o tempo, lento e imediato, é contado por outros mecanismos que não o do relógio, é o espaço afastado e necessário para que a violência da guerra e da morte seja dissimulada.

Creo que él se alejó, siempre con el sentimiento de ligereza, hasta que se encontró en un bosque lejano, llamado ‘bosque de los brezos’, donde permaneció resguardado por los árboles que él conocía bien. Es en el bosque frondoso donde, de repente, y después de un cierto tiempo, recuperó el sentido del real<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> BLANCHOT, Maurice. *El instante de mi muerte*. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Editorial Tecnos, 2007, p. 21.



Não há projeto que não seja corrompido pelo acaso inerente da morte. É essa falha de projeto que permeia os trabalhos de Bas Jan Ader, sua única liberdade parece ser a de cair, ou a de desaparecer. Cada queda de Ader é uma *petite-mort*, termo que, em francês, é sinônimo de orgasmo, mas que é utilizado por Bataille para aproximar essa sensação erótica a um sentimento de perda de consciência, de melancolia e até mesmo de transcendência não divina. Cada queda é um pequeno desaparecimento, uma parte de si que se apaga, que se dissipa, como o manuscrito perdido na narrativa blanchotiana, é permanecer vivo diante do outro, aquele que sempre morre.

### A queda desastrosa



Figura 07

*Fall II* é a performance em que Bas Jan Ader insere um elemento exterior à sua queda, uma bicicleta. Objeto que já está presente também na instalação *Implosion* (1967) e na performance registrada em vídeo<sup>48</sup>,

<sup>48</sup> Esta performance de Bas Jan Ader não tem título nem data. Os negativos do filme foram encontrados na década de 1980 em seu armário na universidade de Irvine, onde Bas Jan lecionou até 1975, antes de seu desaparecimento no mar. Em 2007, o vídeo apareceu no youtube sob o título: *Rarely Seen Bas Jan Ader Film* e em

na qual o artista, de bicicleta, avança sobre o mar. A recorrência deste meio de locomoção nos trabalhos de Ader remete às histórias contadas por sua mãe a respeito do marido e da família, compiladas em *Een Groninger pastorie in de storm (A Groninger parsonage in the storm)*<sup>49</sup>. Segundo o relato, Bastiaan Johan Ader, pai de Bas Jan, tomado por uma agitação angustiada, decidiu que tinha que viajar, partir para longe. Após alguns dias de planejamento, religioso que era, decidiu que deveria ir a Jerusalém. É quando a mãe de Ader pergunta:

‘What do you want then?’ I asked him. But the birds foreign migration seems to have entered his veins. ‘I want to go away, far away,’ he said. ‘Where then?’ ‘I don’t know. Czechoslovakia or somewhere, but in any case far away.’ Maps were dug out, new maps were bought. Whole mornings, sometimes also whole afternoons, he sat at the office of the A.N.W.B. (The Dutch National Tourist Board). ‘I want to go to Palestine,’ he suddenly told me one day. ‘How will you get there?’ ‘On my bike.’ He told me his plans with great enthusiasm. I could see half a year of loneliness before me, but in any case it was wonderful that he dared to undertake such a journey – and he would succeed too – even if people said that it was an ‘insane undertaking’<sup>50</sup>.

---

2009 David Horvitz editou um flipbook e o publicou pela *2nd Cannons Gallery Space*.

<sup>49</sup> ADER, Johanna Adrian. *Een Groninger pastorie in de storm*. Segundo o ensaio de Erik Beenker, *The man who wanted to look beyond the horizon*, o livro de Johana Ader foi publicado pela primeira vez em 1945 e conta histórias da família de Ader, como a da prisão do seu pai, torturado e morto por participar da resistência antinazista na Holanda, além de fatos da vida familiar e de acontecimentos da infância de Ader e de seu irmão. O livro é um best-seller e teve a sexta edição publicada em 1964. A renda arrecadada com a venda foi doada para o centro-ecumênico que ela mantinha anexo à sua casa. Ver: BEENKER, Erick. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>50</sup> (“O que você quer então?”. Eu perguntei a ele. Mas a migração forasteira dos pássaros parece ter entrado em suas veias. – ‘Quero ir embora, para longe’ - disse ele. – ‘Para onde então?’ – ‘Eu não sei. Checoslováquia ou algum outro lugar, mas em qualquer caso longe’. Mapas foram escavados, novos mapas foram comprados. Manhãs inteiras, às vezes também tardes inteiras, ele sentou no escritório do A.N.W.B. (O Conselho Nacional Holandês de Turismo). – ‘Quero chegar à Palestina’ – disse ele. ‘Como vais para lá?’ – ‘Na minha bicicleta.’ Ele me contou seus planos com grande entusiasmo. Eu podia ver meio ano de solidão diante de mim, mas em todo caso era maravilhoso que ele se atrevesse a empreender essa jornada - e ele teria sucesso também, mesmo se as pessoas dissessem que era um

O relato de Johana demonstra um certo misticismo religioso misturado à resignação diante da decisão do marido, além de permitir um contato com a vida familiar e íntima de Bas Jan Ader. Em 1937, o pai de Ader parte em direção a Jerusalém com sua bicicleta. Após finalmente chegar à cidade sagrada, ele retorna de trem e navio para a Holanda. *Een Groninger pastorie in de storm*, editado apenas em holandês, é frequentemente citado por críticos e curadores na tentativa de contextualizar a obra de Bas Jan Ader. Fato que, se por um lado limita a potência das obras de Ader, pois as coloca sob o enfoque biográfico e as afasta de possíveis trocas com outras artes e com o próprio pensamento filosófico, por outro inclui elementos relevantes que, ainda que a título de informação, contribuem na análise da obsessão de Ader pelas travessias.

Em *Fall II*, Ader pedala sobre uma calçada à beira de um canal, em Amsterdam. A câmera está fixa na calçada do lado oposto ao qual Ader surge em sua bicicleta (diferentemente da foto mostrada acima). Ao fundo, vê-se uma pequena ponte que confere inclinação à calçada, dando a Ader o impulso e a velocidade necessários para cair no canal. A primeira impressão é a de que o artista perdeu o controle, no entanto, a visualização detida do filme torna mais factível o fato de o artista ter simulado o desequilíbrio e premeditado a queda, que em momento seguinte passa a ser inevitável. A performance termina com a submersão e o desaparecimento de Ader sob a água escura e espelhada do rio.

Bas Jan apresenta-se como um tipo desastrado, desses que cai pelos caminhos, pelos bosques e que não tem noção do espaço que o próprio corpo ocupa no mundo. Essa característica *des.astrada*<sup>51</sup> faz com que pareça desligado do mundo, desamarrado do centro gravitacional, o que torna cada queda uma busca por esse enlace, por essa linha (imaginária) da vida, como se a gravidade funcionasse aos moldes de um cordão umbilical invisível que nutre e une o artista a essa coisa maior, a esse astro comumente chamado de *mãe-terra*.

Outro elemento que surge nessa performance, e que vai permear muitas das obras de Bas Jan, é a água. Ela aparece, por exemplo, em *The*

---

“empreendimento insano”). [Tradução minha] ADER, Johana Adrian. *Een Groninger pastorie in de storm*, p. 336. in BEENKER, Erick. *Op. cit.* Nota 40, p. 20. 51 O conceito de desastre proposto por Nancy e Blanchot será melhor contextualizado no capítulo “Desastre como queda”.

*boy who fell over Niagara Falls*<sup>52</sup>, representado pelo copo d'água que Bas Jan bebe durante a performance. Mas também é central em *Fall 2* (canal de Amsterdam sobre o qual se lança de bicicleta), em *Farawell to my Faraway Friends*, de 1971 (mar contemplado pelo artista) e principalmente em seu último trabalho, *In search of the miraculous*<sup>53</sup> (tanto nas fotografias que integram a primeira parte da obra, quanto na segunda, não finalizada, na qual ele desaparece no oceano Atlântico).

A água é signo do informe e do imaterial. É fluido que ondula. É na água que morre Ofélia. São as águas dos rios que levam a barca da morte em outro conhecido mito, o do complexo de Caronte. É na água, ainda, que afundam os livros lançados por Joana Corona<sup>54</sup>. A água é o elemento da dispersão, a solução purificadora que por vezes assume o signo da melancolia. A água é o elemento da mutabilidade. Segundo Didi-Huberman, é onde os corpos se agitam ao desaparecer e onde deixam rastros de espumas que não cessam de aparecer, ou seja, é na superfície quase vitrificada da água que as imagens se confundem, assim como a imagem de Narciso se desfaz sem possibilidade de diferenciação entre o fundo e a superfície:

L'écume serait donc bien la matière d'une forme en generation: ce serait en quelque sorte l'eau avant Narcise, l'eau avant qu'elle ne se soit tout à fait calmée, débarrassée de ses taches et spumosités pourpres ou blanchâtres, l'eau qui n'est pas encore plan miroitant, en laquelle rien ne se distingue. Ce serait en quelque sorte l'eau du neutre, à peine en train de virer à la formalité d'une genre, à peine ébauchant sa possibilité de différenciation<sup>55</sup>.

---

52 *The boy who fell over Niagara Falls*, 1972 – Performance – Documentada por gravação sonora, vídeo e algumas fotografias P&B. Todo o material pertence à coleção de Mary Sue Ader-Andersen - Bas Jan Ader Estate. Essa performance é inspirada na história verídica de um garoto de sete anos que caiu das cataratas do Niágara e sobreviveu. Ela foi publicada na *Readers Digest Magazine* (Seleções), em março de 1972. Durante a performance, Bas Jan Ader lê o artigo publicado pela revista enquanto bebe um copo d'água.

53 A performance é um tríptico. A primeira e a segunda partes foram realizadas em 1975, já a última culminou no desaparecimento de Ader e não foi finalizada.

<sup>54</sup> CORONA, Joana. *Rastros*. Curitiba, 2013.

<sup>55</sup> (“A espuma seria mais bem a matéria de uma forma em geração: seria, de certa maneira, uma água antes de Narciso, uma água antes de que seja totalmente acalmada, desvencilhada de suas manchas e espumositades púrpuras ou

### As várias quedas.

Bas Jan Ader perseguiu múltiplos sentidos disso que chama de *Fall*, queda. Ela aparece explicitamente quando o artista despenca do alto de um telhado, mas também surge de modo mais sutil, como na sensação de declínio que permanece no espectador diante de sua obra, já que são variados os significantes que acompanham a palavra queda: desaparecer, decair, ruir, morrer, precipitar-se, entregar-se, descambar, estatelar-se, etc. Parte desses desdobramentos possíveis podem ser relacionados a outras narrativas e pensamentos filosóficos que atravessaram o caminho de Ader. Após acabar o mestrado em artes no *Claremont Graduate School*, em 1967, Bas Jan decide estudar filosofia, e durante dois anos mergulha no pensamento de Hegel, Platão, Wittgenstein e Albert Camus, o que ajuda a compreender o peso que o dilema existencialista diante das forças da natureza desempenha em seu trabalho.

O trabalho do pintor alemão Caspar David Friedrich, em especial *O viajante sobre o mar de névoa*. (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*), que Ader certamente conhecia, desenha este conflito. A pintura à óleo, de 1818, que virou ícone do ser romântico, mostra um confronto direto entre a fragilidade do homem e a força da natureza.



esbranquiçadas, uma na qual nada se distingue. Seria algo transformando-se na formalidade de um ge... e diferenciação”.) [Tradução minha.] DIDI-HUBERMAN, Georges. “La couleur d’écume, ou le paradoxe d’Apelle”. In: *L’Image Ouverte*. Paris: Gallimard, 2007, p. 75.

Figura 8

No centro da tela, vemos um homem vestido com um sobretudo escuro posicionado num pico rochoso. Ele segura um bastão de caminhada e contempla a paisagem. O pescoço branco é a única parte do corpo que nos é permitido ver. Diante dele, o cenário se apresenta encoberto por uma espessa névoa depositada sobre a superfície, o que impede que o fundo se mostre, essa veladura da imagem dificulta a identificação da paisagem que se abre na tela. Poderia ser um mar revolto, um pântano ou uma cadeia de montanhas. A natureza se apresenta de forma obscura e misteriosa. A linha do horizonte é difusa, fazendo com que céu e terra se confundam entre a espessa bruma. O vento está presente no cabelo quase dourado do homem e na impressão de movimento das nuvens atormentadas. Por fim, as duas linhas em diagonal que partem da figura humana no centro da tela em direção à lateral produzem uma forte sensação de confronto entre a presença impotente e obcecada do homem e a imponência da natureza.

A imagem de Caspar tem grande semelhança com uma fotografia de Ader que leva o título de *Farawell to Faraway Friends (despedida aos amigos distantes)*, de 1971. Neste trabalho, vemos Ader de costas, sobre uma pedra, numa baía em Los Angeles. Posicionado um pouco para a direita da imagem, com fortes contrastes provocados pelo contra luz do sol poente no Pacífico, o artista contempla a força calma da natureza, observa o astro que penetra a Terra. Sem a presença da bruma, o elemento difusor é o lusco-fusco, onde a pequena silhueta negra de Bas Jan Ader contrasta com o mar claro e liso como um espelho diante do artista.

O título que Bas Jan confere ao seu trabalho é um jogo de palavras que sugere que a despedida aos amigos distantes seja de um intervalo mais temporal que espacial. De qualquer forma, a imagem afirma a relação de Ader com a natureza e suas paisagens. Bas Jan Ader contempla o oceano, a matéria informe que o separa de sua terra natal.



Figura 9

Pouca coisa se sabe sobre o período em que Ader cursou o mestrado. Não há documentos de obras produzidas entre 1965 e 1967. Mas sua dissertação foi uma instalação multimídia que incorporava elementos de pintura, desenho, escultura, fotografia e algumas anotações. Um trabalho confuso que contava também com um livro de artista, publicado numa edição de cem exemplares<sup>56</sup>. O cartaz da instalação-exposição nos mostra um título que reforça a fascinação de Ader pelas forças naturais: *Implosion: The artist contemplating the Forces of Nature*, 1967. Uma fotografia pintada ilustra o cartaz. Bas Jan

---

<sup>56</sup> Deste livro de artista, todo o material a que tive acesso se resume a pequenos fragmentos e variados relatos. Como referência principal, utilizo o livro de Alexander Dumbadze, *Op. Cit.*, p. 10-15.

Ader está sentado sobre o telhado de sua casa, numa espécie de poltrona de *Ratan* enquanto fuma um charuto. Assim como em boa parte dos seus trabalhos, o artista realiza com naturalidade ações que aparentemente não teriam um sentido lógico. Definitivamente, não é comum se deparar com pessoas sentadas no alto de seus telhados, acomodadas em confortáveis poltronas e fumando um bom charuto, como se o mundo vivesse desfrutasse de paz em plena guerra do Vietnã.

Alexander Dumbadze, em livro já mencionado, faz um panorama quase biográfico da obra e da vida de Ader. Segundo o crítico, a leitura de Camus é contraposta pela forte influência protestante e calvinista que Bas Jan recebeu na infância. Ader cresceu praticamente dentro de uma igreja, já que sua mãe transformou a sala de estar em local de reuniões religiosas. Este era o clima predominante ao longo dos seus primeiros anos de vida: “The sacred and the profane were never held in opposition, but melded into a deeply spiritual life in which Faith was a constant and moral standard high<sup>57</sup>”. Nessa mistura entre sagrado e profano, a justiça divina parece não fazer muito sentido para Ader, que acaba por alinhar-se mais ao pensamento de Camus.

Há um sintomático romance de Camus que ressoa sobre os trabalhos de Ader, *A queda (La chute)*, publicado em 1956, é um monólogo perturbador que dá voz ao personagem de Jean-Baptiste Clemence. Apresentando-se como um “juiz-penitente”, Jean-Baptiste interpela um desconhecido num bar de marinheiros, o “Mexico-city”, e inicia a confusa história de sua vida. Toda a narrativa acontece sob a umidade da capital holandesa, Amsterdam, cidade em que Bas Jan Ader viveu, estudou e que também foi cenário de algumas de suas performances e exposições.

O monólogo se desenvolve de pequenos ímpetos como abordar um desconhecido e falar desmedidamente, característica que em parte é inerente do gênero, mas que também permite perceber o caráter duvidoso do falso modesto, francês e ex-advogado, agora juiz-penitente, Jean-Baptiste. A narrativa é assombrada pela decisão absurda de por em risco a própria vida para salvar a vida do outro.

Entra aqui em jogo, novamente, a noção de próprio, questionada por Derrida, pois como é possível falar em propriedade quando se trata da vida e da morte? Se não há uma vida própria, será possível falar de

---

<sup>57</sup> “O sagrado e o profano nunca foram mantidos em oposição, mas fundiram-se numa vida profundamente espiritual, na qual a Fé era um padrão constante e moral” (Tradução minha). DUMBADZE, Alexander. *Bas Jan Ader: Death is Elsewhere*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, p. 26.



uma morte própria? No romance de Camus, o limite de duas existências se tocam, as propriedades de cada uma são postas em relevo, pois o personagem se vê obrigado a colocar a ‘própria’ vida em risco para salvar a vida do ‘outro’. O que acontece quando a morte do outro (que sempre morre) é dada? O que acontece com aquele que permanece vivo e ainda assim é atravessado pela morte? O que resta de uma existência excluída de toda propriedade?

A narrativa se forma num fluxo de consciência perturbador, ao mesmo tempo em que revela o momento histórico marcado pela Segunda Guerra. A relação com a natureza também está presente na índole egoísta do homem. O personagem é atormentado pela possibilidade de ter que arriscar a ‘própria’ vida para salvar a do outro e pelo arrependimento de não tê-lo feito. Logo nas primeiras páginas, Jean-Baptiste avisa:

À noite, nunca passo numa ponte. Por causa de uma promessa. Suponha, enfim, que alguém se atire à água. Das duas, uma: ou o senhor o segue, para retirá-lo, e no tempo de frio arrisca-se ao pior, ou o abandona, e os mergulhos retidos deixam, às vezes, estranhas cãibras<sup>58</sup>.

O protagonista conhecia muito bem este “mergulho retido” que causa estranhas cãibras. Ele é marcado pela morte do outro, pelo desaparecimento do outro. Numa noite fria, em Paris, ele presenciou a queda de uma mulher desconhecida de uma ponte e não teve coragem para salvá-la:

Na ponte, passei por detrás de uma forma debruçada sobre o parapeito e que parecia olhar o rio. De mais perto, distingui uma mulher nova e esguia, vestida de preto. Entre os cabelos escuros e a gola do casaco, via-se apenas uma nuca, fresca e molhada, que me sensibilizou. Mas segui meu caminho, depois de certa hesitação. No fim da ponte, peguei o cais, em direção a Saint-Michel, onde eu morava. Já havia percorrido uns cinquenta metros, mais ou menos, quando ouvi o barulho de um corpo que cai na água e que, apesar da distância, no silêncio da noite, me pareceu grande. Parei na

---

<sup>58</sup> CAMUS, Albert. *A queda*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2007, p. 8.

hora, mas sem me voltar. Quase imediatamente, ouvi um grito várias vezes repetido, que descia também o rio e depois se extinguiu bruscamente. O silêncio que se seguiu na noite paralisada pareceu-me interminável. Quis correr e não me mexi<sup>59</sup>.

A cena narrada por Jean-Baptiste evoca o já citado quadro *O viajante sobre o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich. Uma forma humana que contempla a natureza. A única parte do corpo que se mostra em ambas as obras é uma nuca que se ilumina no meio da noite e/ou da bruma. O pescoço sustenta a razão e a loucura de uma cabeça. É a região repleta de terminações nervosas que une a cabeça ao corpo e vincula o pensamento ao desejo. É a nuca que suporta o *peso do pensamento*. É o frágil local do colo – *collum*, que quando seccionado interrompe a vida por justamente cessar essa ligação entre cérebro e corpo. A relevância da nuca também justifica o fato de o pescoço ter sido o alvo da guilhotina na Revolução Francesa, além de ser o ponto comumente enlaçado pelos suicidas. Cortar ou sufocar o pescoço é uma tentativa de descontinuar o fluxo do pensamento.

A queda acontece e não cessa de acontecer, ecoa no silêncio noturno. Perturba Jean-Baptiste, deixa-o imóvel, como se fosse ele mesmo quem estivesse morrendo. Ou ainda como se fosse ele quem estivesse diante do abismo. Um abismo se abre em seu peito. A cena é também similar à que ocorre ao personagem de *O instante de minha morte*, quando, liberado da morte, e diante da morte do outro, a personagem é tomada por uma passividade e permanece imóvel no “seu bosque”.

Após o fatídico acontecimento, Jean-Baptiste é corrompido, muda de cidade, de profissão e contrai estranhas câibras, movimentos convulsivos e involuntários. A câibra normal é aquela que comumente acontece quando o corpo frio, sem o aquecimento necessário, decide nadar, mergulhar ou correr, desencadeando um problema vascular decorrente do esforço excessivo, ou do próprio frio. As ‘estranhas câibras’ que acometem a personagem decorrem da falta de esforço, da passividade em que ela se encontra diante da morte e da passividade que a morte provoca. Não há experiência de morte, quem morre é o outro. E aquele que assiste à morte é absorvido numa irrealidade passível e imóvel,

---

<sup>59</sup> Idem, p. 27.

é suspenso na suspensão do tempo, no instante que perdura enquanto passa.

As semelhanças entre as poéticas abordadas pela narrativa de Camus e pelas obras de Bas Jan Ader são diversas: a cidade de Amsterdam como cenário, o período de Guerra, a presença da natureza em oposição ao olhar do homem, a queda como um movimento inevitável e a fascinação pelo abismo. Até mesmo os nomes do artista e do personagem principal do romance possuem as mesmas iniciais em ordem trocada: B-J e J-B.

Além do título usado tanto por Camus quanto por Ader, *A queda* (*La Chute e Fall*, respectivamente), ambos os trabalhos têm a presença da natureza como essa força estranha, magnânima e incompreensível em oposição à fragilidade humana. Bas Jan Ader foi totalmente fascinado por essas forças e, em *A queda*, há passagens que expõem esse deslumbramento: “Sim, poucos seres terão sido mais integrados à natureza do que eu ... Na verdade, à força de ser homem, com tanta plenitude e simplicidade, achava-me um pouco super-homem<sup>60</sup>”. Aqui, igualmente, há uma clara referência ao livro de Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*, um homem integrado à natureza, que desce do alto de sua montanha e anuncia ao homem a possível chegada do super-homem.

Jean-Baptiste declara sua preferência pelos lugares altos, telhados, pináculos e cume de montanhas. Com certa perversidade, a personagem fala do estranho prazer que sente com essa superioridade, colocando-se no lugar mais elevado como um rei no alto de seu trono. Mas, junto com esse deleite, há um horror pelo abismo, e claramente pela queda, pois só quem subiu pode descer. Horror e fascinação estão presentes em cada uma das pontas dessa vertigem:

Se o destino me houvesse forçado a escolher um trabalho manual, de torneiro ou pedreiro, pode estar certo de que eu teria escolhido os telhados e feito amizade com as vertigens. Os paióis, os porões, os subterrâneos, as grutas e os abismos causavam-me horror. Devotava um ódio especial aos espeleólogos, que tinham o atrevimento de ocupar a primeira página dos jornais e cujos feitos me enojavam. Esforçar-se por atingir a fama, arriscando-se a ficar com a cabeça espremida num gargalo rochoso (um sifão, como dizem esses inconscientes!),

---

<sup>60</sup> Idem, p. 13.

parecia-me uma proeza de indivíduos perversos ou traumatizados. Havia algo de criminoso nisso tudo<sup>61</sup>.

De certa maneira, Jean-Baptiste, assim como Ader, procura o abismo. Esse prazer, essa amizade com a vertigem só se justifica como uma busca pelo desabamento. Ader provoca a própria queda inúmeras vezes como se tivesse alguma esperança de ser salvo cada vez que seu corpo despencasse. Jean-Baptiste espera que alguém caia para que ele possa não apenas salvar o corpo que despenca, mas a si mesmo: “Óh jovem, atire-se de novo na água, para que eu tenha, pela segunda vez, a oportunidade de nos salvar a ambos!<sup>62</sup>”. Artista e personagem parecem tentar alcançar algum tipo de salvação enquanto perseguem a vertigem que se abre em cada abismo. Salvar a si mesmo, salvando o outro, ou o deixando morrer, como o faz Jean-Baptiste com a suicida da ponte parisiense, ou como procede o próprio personagem de Blanchot, que fala sobre a morte a partir da morte trágica do outro.

Em outro ensaio, *O Mito de Sísifo*, Camus afirma que “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio<sup>63</sup>”. O maior interdito da vida é também o acesso à única liberdade possível. A morte é uma certeza, ao mesmo tempo em que não é uma experiência. Quando a morte se torna realidade? Segundo Barthes, a morte é um marco que assinala o cume da vida e a divide em duas partes: o antes e o depois desse atravessamento. A partir desse instante, é quando a morte começa a ser uma realidade. “Pois o meio da minha vida, qualquer que seja o acidente, nada mais é do que aquele em que se descobre a morte como real<sup>64</sup>”. É após esse marco, que para Barthes é a morte de alguém, ou um acontecimento trágico, que a vida começa, a *Vita Nuova*<sup>65</sup>. A vida inicia quando a morte se torna um fato.

Segundo Camus, dar fim à própria vida seria confessar-se culpado, assumir que não há possibilidade de compreender a existência. Em *O mito de sísifo*, ele toma o absurdo como ponto de partida para pensar a morte, a vida, a paixão, a liberdade e a revolta. O absurdo é estar diante de uma vida que não faz sentido, e, tendo a liberdade de

---

<sup>61</sup> Idem, p.11.

<sup>62</sup> Idem, p. 56.

<sup>63</sup> CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010, p. 7.

<sup>64</sup> BARTHES, Roland. *Preparação do Romance*. Trad. Leyla Perrone Moyses. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 8.

<sup>65</sup> Ibidem. Primeiro texto de Dante após a Morte de Beatriz (nota 9).

escolher, escolhe-se não morrer, ou seja, optar pelo vazio que a falta de sentido preserva: “Como já passou pela cabeça de todos os homens são o seu próprio suicídio, se poderá reconhecer, sem outras explicações, que há uma ligação direta entre este sentimento e a atração pelo nada<sup>66</sup>”. A única liberdade é a de morrer, mas a morte não é uma experiência, está fora do limite do concebível. E mesmo diante da falta de sentido da vida, ela continua a ser vivida na mais tranquila e inabalável rotina.

Em *Fragmentos de um discurso Amoroso*, Barthes reforça que o desejo de morrer está relacionado, ou é provocado, por uma inclinação ao vazio, ao nada da existência. No capítulo que dedica ao suicídio, ele reforça que, no campo amoroso, a vontade de se matar é frequente e provocada por um nada<sup>67</sup>. E, como em boa parte do livro, cita Werther:

Fala-se de uma nobre raça de cavalos que, quando se sentem terrivelmente acalorados, esfalfados, têm o instinto de eles próprios se abrirem uma veia, com uma dentada, para respirar livremente. É o que acontece muitas vezes comigo: gostaria de me abrir uma veia, para me assegurar a liberdade eterna<sup>68</sup>.

Werther quer morrer para se tornar livre de sua existência, a única liberdade que lhe é concedida é a de morrer. Dessa forma, o seu principal questionamento existencial reside na confusa relação entre liberdade e morte. O absurdo é constituído da contradição entre o desejo de razão e a insensatez do mundo.

Já o absurdo de Sísifo é que “tudo está bem”, ele cumpre seu castigo com resignação, sem questionar. Subir e descer a montanha é seu motivo, a pedra é sua vida e ele a persegue para cima e para baixo. Se para Camus, Sísifo era o mais inteligente dos mortais, enganando os deuses e trapaceando a morte duas vezes, é essa mesma inteligência que torna ainda mais absurda sua resignação. Por que ele aceita seu castigo? Por que ele, sábio que era, não trapaceia uma outra vez? Por que ele aceita a tarefa absurda e sem sentido de rolar repetidamente uma pedra até o alto de uma montanha? Camus responde: “A própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz<sup>69</sup>”. Essa é a luta de Sísifo, não deixar a

---

<sup>66</sup> CAMUS, Albert. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>67</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 321.

<sup>68</sup> Idem, p. 322.

<sup>69</sup> CAMUS, Albert. *Op. Cit.*, p. 88.

pedra sobre o cume, mas sim impedir a sua queda. A pedra está destinada a cair, rolar montanha abaixo, e nada pode alterar o destino de uma pedra. Diferentemente do que se costuma dizer, a tarefa de Sísifo não é a de manter a pedra sobre o monte, mas a de lutar contra a sua queda. Sísifo é feliz, para Camus, porque ele acredita em sua luta, é apaixonado por ela.

Em contrapartida, Barthes condena a atividade de Sísifo: “- Não, Sísifo não é feliz: ele é alienado, não pela *inutilidade* de seu trabalho, mas por sua *repetição*<sup>70</sup>”. Barthes reconhece o empenho de Sísifo, mas esse trabalho é metáfora da rotina, a mesma assumida pelos proletários aos quais Camus se refere no mesmo romance. Para Barthes, sua missão não é legítima, já que se repete sempre da mesma forma. Como somos advertidos pelo narrador de que Sísifo é provido de alta inteligência, o julgamento barthesiano leva a crer que o protagonista é tomado de passividade irreflexiva.

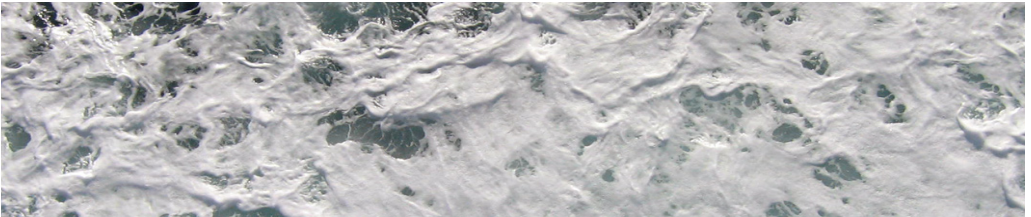
Sísifo rola sua pedra porque não pode não o fazer. Da mesma maneira, Ader cai porque não pode não cair, ele tem consciência de que a queda é iminente, tem conhecimento de que essa queda começa antes da queda em si, como a pedra de Sísifo já está destinada a descer antes de começar a subir. Para Ader, não interessa o motivo da queda, o motivo é absurdo, o que interessa é que ela é inevitável e não cessará de se dar, do mesmo modo como o escritor desenhado por Blanchot, em *A literatura e o direito à morte*, escreve sem se questionar: “*Podemos certamente escrever sem nos indagar por que escrevemos. Um escritor que olha sua pena traçar letras teria o direito de erguê-la para lhe dizer: Pare! O que você sabe sobre si mesma? Em vista do que está avançando?*”<sup>71</sup>. Sísifo não se questiona sobre o motivo de sua tarefa. Ele é feliz em sua alienação, na ironia de sua suposta passividade.

---

<sup>70</sup> BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 7.

<sup>71</sup> BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 311. (grifo do autor).

*Self-trap<sup>72</sup>: armadilha criada por si e para si mesmo*



---

<sup>72</sup> Assumi a expressão ‘self-trap’ durante meu trabalho de conclusão de curso intitulado *Correspondentes: Trajetos e superfícies de Acesso*. Uma pesquisa no periódico da Capes e em outros sites de busca me levou apenas ao título de um livro de autoajuda e a um artigo no campo da medicina. Recentemente, a banda *Playground Kids* lançou uma música com esse nome. A elaboração desse conceito surgiu com a necessidade de uma palavra que literalmente coubesse em minhas mãos. Com o intuito de desenvolver a ideia de armadilha para si mesmo, senti a necessidade de criar uma imagem. Pensando a tatuagem como esse gesto que proporciona dor, que fere o corpo e ainda assim é tão desejado por algumas pessoas, eu resolvi tatuar nos meus dedos, sem tinta, uma palavra que resumisse essa armadilha para si mesmo. Como precisaria ser uma palavra com oito letras, número de dedos que ficam visíveis com os punhos fechados, eu busquei em outros idiomas algum significante, até que por fim cheguei ao self-trap, em inglês.





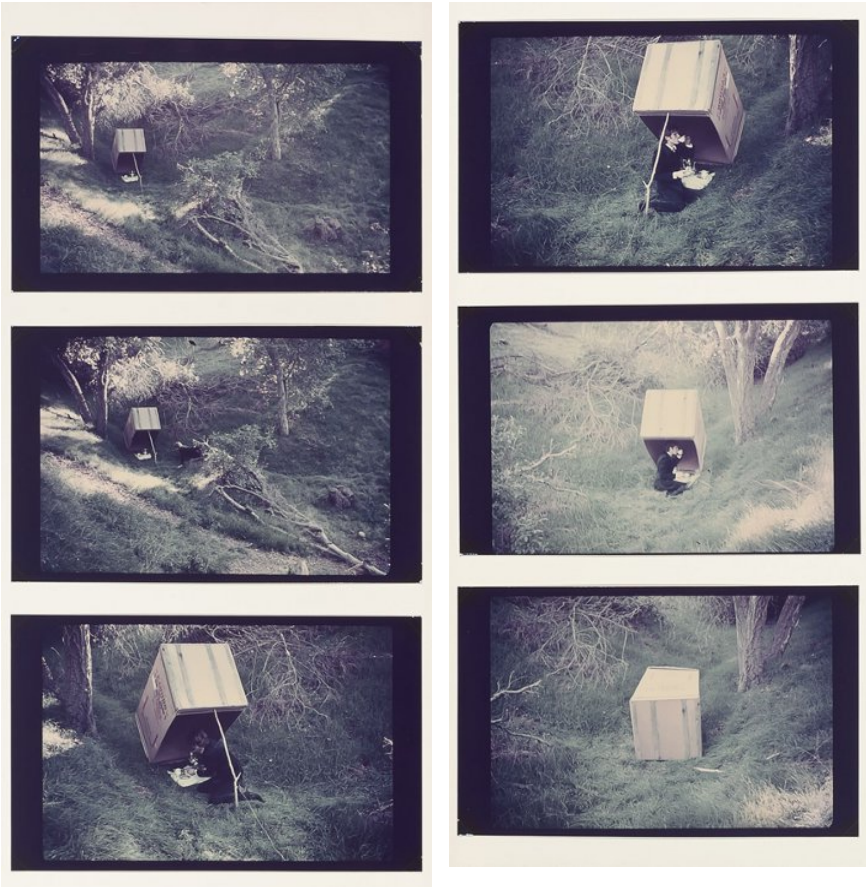


Figura 10

### 3.1 Tea Party

Bas Jan Ader é um confeccionador de armadilhas. Cada queda provocada é um artifício de captura, é uma *trampa*, uma tramoia, uma trapaça. Ader cai em sua própria armadilha, já que é ele quem provoca a própria queda. Sua prática consiste em uma tentativa de capturar a falha presente em cada queda – *fall, fail*. Essa busca é o motivo para que o movimento seja repetido, tanto nos vídeos, muitas vezes exibidos em *looping*, quanto no gesto do artista. Ader constrói armadilhas, provoca a própria queda para poder cair nessa fenda.

A séria fotográfica *Untitled, 1972, (Tea party)* é composta por seis imagens. A primeira, em uma relva entre uma clareira no meio de um bosque, apresenta a armadilha montada, à espera de uma presa. Uma toalha clara sobre a qual estão dispostos bule, xícara e outros objetos que são usados como isca, posicionados sob uma grande caixa de papelão que é sustentada por um graveto de árvore. No vale verde, vemos a imagem da arapuca. Ader se aproxima, vestindo terno e gravata, com aparência de um cavalheiro refinado amante de chá. Ele engatinha, espreita a isca como um pequeno animal selvagem, e, sem desconfiar, se serve da bebida quente do bule. Bebe o chá numa xícara de porcelana fina e o desfruta debaixo do artifício de captura, que espera o mínimo contato ou movimento brusco da presa para retê-la. A caixa com formato minimalista cai sobre Ader, encerrando-o na armadilha montada por ele, para ele mesmo.

Nesta série, o artista cria literalmente uma armadilha para si mesmo. Na tentativa de se capturar, Ader gera uma dualidade entre calma e tensão, entre passividade e atividade. Em *Tea Party*, ele próprio monta a armadilha, a cena. Presa e caçador não se distinguem. Ele projeta para refutar o projeto. Como se seu esforço fosse o de forjar a passividade, quer dizer, propor uma forma de passividade que demanda uma atividade prévia. A passividade, aqui, é representada pelo momento de espera e repouso diante da xícara de chá. No entanto, a presa não ignora que está sob ameaça como também não desconhece o perigo, mas escolhe aguardar pelo momento imprevisível em que a caixa cederá ao efeito da gravidade. A tensão da cena se dá na iminência do encerramento e da captura da presa. A perspectiva que registra a sequência é a do caçador, que anseia pela promessa de captura. Ader forja e se inclui numa situação de passividade, mas obriga o espectador a acompanhar a cena sob o ponto de vista da atividade.

*Tea Party* é um dos trabalhos que Ader, por motivos desconhecidos, não autorizou a publicação, e por isso foi exposto apenas postumamente. O que se sabe é que ele não terminou a edição das fotografias. As imagens, que foram registradas com a ajuda de seu amigo Willian Leavit, encontram-se no museu Buijimans, em Rotterdam. No verso, está grafada a legenda deste trabalho não autorizado: Bas Jan Ader, *Untitled, 1972*.

### A imagem do túmulo.

A última fotografia da série traz o volume retangular da caixa em oposição às formas orgânicas do vale. Este compartimento encerrado assemelha-se à forma vazia do túmulo sem ornamentos, da tumba sem epitáfio – um tombo sem imagem que tenta atravessar esse buraco. Ader se fecha, está preso no escuro do interior da caixa. Seria uma tentativa de *experiência interior*? Do interior de um túmulo no seio da morte? Ele parece “fechar os olhos para ver<sup>73</sup>”, mas o que ele vê é o escuro. O que se abre, quando a caixa se fecha, é um vazio, que o olha. É o vazio que o constitui e que Didi-Huberman chama de “inelutável modalidade do visível<sup>74</sup>”, e que se impõe ao olhar. É o que se vê no escuro, de olhos fechados, é o que se vê quando os olhos do outro se fecham na eternidade, é o que vemos quando não queremos ver. Bas Jan Ader quer encarar esse vazio, esse abismo não experiencial que é a morte.

Ader cria uma sequência de imagens que marca a perda, a destruição e o desaparecimento de seu corpo. Seu corpo assume o volume geométrico e minimalista que desde a década de 1970 é um volume que evidencia o vazio. Sobre essa evidência, Didi-Huberman lança algumas perguntas:

O que seria portanto um volume – um volume, um corpo já – que mostrasse, no sentido wittgensteiniano do termo, a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?<sup>75</sup>

Ao cair, Ader atravessa esse mesmo vazio, que o solicita com uma força inelutável, a força da gravidade. Quando cria sua armadilha no bosque, encerrando-se sob a caixa com dimensões de um túmulo, Ader confere, de algum modo, uma forma a esse vazio. Ou, na linha de Didi-Huberman, forja esse “volume portador, mostrador de vazio<sup>76</sup>”.

Didi-Huberman discorre sobre o evitamento do vazio que predomina na cultura ocidental, que se recusa a olhar para esse nada, essa forma esvaziada que tem como signo o túmulo. O vazio, que é

---

<sup>73</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 31.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Idem, p.35.

<sup>76</sup> Ibidem.

próprio da morte, de um corpo desprovido de vida, preenchido pela sepultura. Porém, conforme Didi-Huberman, “diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o *túmulo* quer dizer, isto é, ao que o túmulo encerra<sup>77</sup>”. Diante do túmulo, a morte se evidencia, diante da sepultura, o vazio se estabelece.

Do que se constitui esse vazio? A imagem do túmulo é recorrente e leva consigo a lápide mortuária, um vazio e um cheio que se requisitam, uma existência dupla. Cemitérios tradicionais e cristãos, em sua maioria, funcionam pela lógica do excesso de imagens, esculturas, volumes, epitáfios, sombras e dobras, como se a partir desse excesso fosse possível dissipar a falta que o corpo desfalecido é obrigado a sustentar. Parece haver duas escolhas recorrentes frente a esta negatividade absoluta: a primeira e mais comum é a de tapar esse vazio, preenche-lo com imagens, ficções e narrativas que possam dissipar essa ausência e capturar o desejo diante do vazio. A segunda, que parece ser a escolha da arte, da poesia e da literatura é deixar esse espaço existir para que possa ser, de algum jeito, tocado e atravessado. Entre essas escolhas possíveis, Didi-Huberman estabelece a dicotomia entre o “homem de crença”, que desesperadamente tenta preencher o vazio evocado pela forma do túmulo, e o “homem tautológico”, que por meio da forma nua e geométrica tenta preservar esse vazio.

Neste sentido, pode-se dizer que o gesto de Ader aproxima-se deste “homem tautológico” definido por Didi-Huberman, pois a caixa que o encerra remete ao formato minimalista que o filósofo relaciona aos trabalhos de Donald Judd e Robert Morris, ambos norte-americanos, atuantes na década de 1960, e que na busca de uma forma pura, de um objeto que não gerasse narrativas ou ficções, ajudaram a fixar o que hoje se conhece como movimento minimalista ou minimalismo. A caixa de Ader pode ser interpretada como referência ao minimalismo, sem adornos, mesmo que se apresente em estado decadente e exiba marcas de fitas e ângulos retos cambaleantes. Sob ela, Ader está retido. Os outros elementos que compõem a cena, o chá, a porcelana e a toalha branca ficam encerrados junto ao corpo de Ader.

*Apenas o vazio permanece.*

O túmulo possui um peso que excede sua própria estrutura, o peso do limite de um corpo em decomposição. Uma lápide não impede que um corpo se desfça, ela impede a visão do corpo – é impossível não pensar nos elaborados processos de embalsamento e mumificação

---

<sup>77</sup> Idem, p. 38.

cultivados pelas antigas culturas egípcias para preservar a integridade do corpo. Sobre essa tradição, Michel Foucault escreve em *O corpo utópico*: “afinal, o que são as múmias? Elas são utopia do corpo negado e transfigurado. A múmia é o grande corpo utópico que persiste através do tempo<sup>78</sup>”. Embalsamado, o corpo encerrado permanece em sua suposta inteireza, como erroneamente se imagina que um corpo deve ser: fechado, sem abertura, sem porosidade, sem toque e conservado para si e em si mesmo.

Na tentativa de cobrir esse corpo, de manter a imagem desse corpo jovem que inevitável e lentamente apodrece, erigem-se pedras e formas para fora da tumba, criam-se relevos para fixar na memória a imagem do ainda vivo: retratos, estátuas, flores. A lápide mortuária simboliza essa imobilidade, essa permanência, e é usada para disfarçar o informe, como analisa Foucault:

Existem agora, em nossos dias, os simples cubos de mármore, corpos geometrizados pela pedra, figuras regulares e brancas sobre o grande quadro negro dos cemitérios. E, nessa cidade de utopia dos mortos, eis que meu corpo torna-se sólido como uma coisa, eterno como um deus<sup>79</sup>.

O túmulo encerra um corpo morto que é um corpo imortal, pois não se pode morrer duas vezes. O túmulo é o tombo final lacrado pela sepultura. *A lápide é delapidada*. De signo do informe, passa a exercer a tarefa impossível de preencher o vazio. Ele cede um corpo de pedra a um corpo de carne que se desfaz no seu apodrecimento. O túmulo nega a efemeridade da vida, nega o instante que é próprio da morte, transforma-a num murmúrio do perecível.

Ader é encerrado – se encerra numa caixa de papelão, um material ainda mais perecível e menos resistente que o seu próprio corpo, o que reforça a necessidade de que é preciso olhar o vazio deixado pela morte e aceitar o túmulo como uma forma informe. É urgente des-geometrizarmos a morte. Observar esse informe por mais tempo antes de ceder ao desejo de preenchê-lo com um volume, insistir nessa imagem que é ausência de imagens e que, segundo Didi-Huberman, não cansa de nos interpelar:

---

<sup>78</sup> FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 8.

<sup>79</sup> Idem, p. 9.

Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar<sup>80</sup>.

O vazio é uma distância necessária. É preciso um fora do sentido para que algum sentido se estabeleça, é necessário um entre, um espaço para que as coisas respirem e possam ressoar no eco côncavo do mundo. O espaço vazio é o que permite que a comunicação aconteça entre dois interlocutores. A busca por esse vazio é o que dá sentido ao gesto extremo de lançar-se em queda-livre. Atravessar um vazio porque nenhum outro espaço dado é suportado. Bas Jan Ader atravessa o vazio e se lança no intervalo numa tentativa última de comunicar, de tocar o outro.

*Tea Party* tem uma boa dose de ironia, a começar pela cultura do chá, tradição que remete a reis e a imperadores, alimentada tanto em âmbito europeu quanto oriental. A roupa que Bas Jan veste, o terno e a gravata, diferentemente de suas outras performances, reforça o contexto fúnebre. Ele surge como um morto bem vestido em seu melhor traje, pronto para fixar uma última imagem, pois mesmo morto é preciso sustentar a aparência, um aspecto de sono tranquilo de um homem que agora deve descansar em paz. Ader também parece gozar do próprio movimento minimalista, já que sua caixa de papelão está longe da perfeição geométrica e da exatidão dos blocos de pedra.

Outra interpretação possível para *Tea Party* é imaginar a caixa-túmulo enquanto caixa-ventre. Neste caso, a camada exterior do corpo de Ader deixa de ser a sua pele e o artista tenta se proteger do mundo sob essa caixa armadilha. Em inglês, túmulo é *grave*, que tem a mesma raiz de gravidade e de grávida, ambos oriundos do adjetivo latim *gravis*,

---

<sup>80</sup> DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 37.

que etimologicamente significa pesado, e *gravitas*, que se refere ao peso em si. Mais uma vez, a problemática da gravidade e do peso aparece no trabalho de Ader, pois a caixa, *grave*, é o que cai sobre o performer.

É o peso de um corpo dentro de outro, um volume que evidencia outro volume. O peso inteligível e misterioso da vida que pulsa dentro de uma barriga. Gravidez e *grave* se aproximam em sua distância, o primeiro como um momento anterior à vida, antes do nascimento, no ventre materno, e o segundo como um momento posterior à existência, após a morte, no ventre da tumba (*grave*). Se a forma cúbica da caixa evidencia o vazio, pode-se dizer que a forma arredondada da barriga confirma um cheio? Como então pesar esses respectivos volumes que se complementam entre a primeira e a última queda?

### As superfícies necessárias

As superfícies vazias são cada vez mais escassas. Será que vivemos no tempo da falta de espaço, marcado pela alta densidade populacional e pela necessidade humana de estabelecer sua presença em qualquer território desconhecido? À medida que possuímos, acabamos com os espaços para possuir. O buraco cavado para um corpo rechaça a chance de abertura e exige o encerramento. O corpo, por sua vez, reclama um espaço. No entanto, uma vez encerrado, o túmulo fechado ameaça o olhar, impede de ver e impõe a cisão entre o vazio e o cheio, assim como no romance de Blanchot, *Thomas l'obscur*, quando a personagem “cava o vazio com seu próprio corpo”. A substância do encerramento é a mesma que acaba por descerrar:

A genoux, le dos courbé, Thomas creusait la terre. Autour de lui s'étendaient quelques fosses au bord desquelles le jour se tenait refoulé. Pour la septième fois, il préparait lentement, en laissant dans le sol l'empreinte de ses mains, un grand trou qu'il élargissait à sa taille. Et tandis qu'il le creusait, le vide, comme s'il eût été rempli par des douzaines de mains, puis par des bras, enfin par le corps tout entier, offrait à son travail une résistance que bientôt il ne pouvait plus vaincre. La tombe était pleine d'un être dont elle absorbait l'absence. Un cadavre indélogeable s'y enfonçait, trouvant dans cette absence de forme la forme parfaite de sa présence. C'était un drame dont l'horreur était ressentie, dans leur sommeil, par les hommes du

village. Dès que, la fosse achevée, Thomas s'y jetait, ayant suspendu à son cou une grosse pierre, il se heurtait à un corps mille fois plus dur que le sol, le corps même du fossoyeur déjà entré dans la tombe pour la creuser. Cette fosse qui avait exactement sa taille, sa forme, son épaisseur, était comme son propre cadavre, et chaque fois qu'il cherchait à s'y enfouir, il ressemblait à un mort absurde qui aurait essayé d'enterrer son corps dans son corps<sup>81</sup>.

Cavar uma fossa, enclausurar-se dentro de uma caixa, encerrar seu corpo dentro de seu próprio corpo não soa, afinal, tão absurdo, já que é a este expediente que a civilização ocidental recorre há bastante tempo. Transformar o corpo num espaço utópico e inalcançável. Converter o corpo numa forma carente de si mesma.

O impulso de rapidamente preencher qualquer superfície e não permitir que os espaços vazios existam é motivado pelo receio do desconhecido e do que está porvir. Não é apenas a falta de compreensão que o informe suscita que leva à sua recusa, mas o medo do que pode emergir desse vazio, ou daquilo que se esconde em seu fundo. Junto com esse sentimento receoso, surge também a angústia por conhecer, por violar todas as partes inabitáveis, sejam elas abismos submarinos habitados por criaturas infernais ou precipícios interestelares resididos por seres celestiais a 39 anos-luz<sup>82</sup> de distância.

---

<sup>81</sup> “De joelhos, com as costas curvadas, Thomas escavava a terra. Ao seu redor se estendiam algumas fossas onde o dia era mantido reprimido. Pela sétima vez, abria, lentamente, lançando no solo a impressão de suas mãos, um enorme buraco que se alargava até o seu tamanho. Enquanto cavava, o vazio, como se tivesse sido preenchido com dezenas de mãos, logo de braços, e, finalmente, com o corpo todo, oferecia resistência ao seu trabalho que ele não conseguiu mais superar. A tumba estava cheia da ausência do ser que o absorvia. Um cadáver entrincheirado (indesejável) nela afundou, encontrando neste informe a forma perfeita de sua presença. Era aquele, um drama cujo horror foi sentido durante o sono pelos homens do vilarejo. Quando, uma vez acabada a fossa, Thomas lançou-se dentro, com uma grossa pedra atada ao pescoço, tropeçou com um corpo mil vezes mais duro que o solo, o corpo mesmo do coeiro já dentro da tumba para cavá-la. Aquela cova que tinha exatamente suas medidas, sua forma, sua espessura, era como seu próprio cadáver, e cada vez que tratava de escapar dela parecia um morto absurdo que houvera tratado de enterrar seu corpo em seu corpo” (Tradução minha). BLANCHOT, Maurice. *Thomas, l'obscur*. Paris: Gallimard, 2014, p. 38.

<sup>82</sup> Distância da Terra até a recém descoberta estrela anã TRAPPIST-1, anunciada pela NASA em 22 de fevereiro de 2017, localizada na constelação de aquário e que



*Self-trap . armadilhas criadas por si, para si mesmo*

Acredito que o homem é necessariamente erguido contra si mesmo e ele não pode se reconhecer, amar-se até o fim, se não for objeto de uma condenação<sup>83</sup>.

Tomemos a imagem do escorredor: uma pessoa precisa lavar a louça; no escorredor, alguns utensílios comprometem o espaço quase sempre limitado desse apetrecho doméstico tão necessário. Lavar a louça deixa de ser uma tarefa ordinária para se tornar um projeto digno de prêmio de engenharia. Meticulosamente a louça é alocada: pratos em pé; potes que ocupam mais espaço do que o seu real tamanho organizam-se caoticamente; taças de cristal que por serem tão frágeis não suportam o peso das travessas; talheres que se multiplicam e constroem uma espécie de torre na cavidade que lhes é reservada; panelas emborcadas sobre os pratos na promessa de uma queda barulhenta. A imagem parece caótica e praticamente não oferece nenhum espaço vago.

A estrutura do escorredor de louças, quando desocupado, é na maioria dos casos uma grade, muito parecida com a imagem de uma armadilha reticulada, feita para deter algo ou alguém. É nesse espaço que se captura o objeto desejado, enquanto todo o resto escapa e escorre. A estrutura é construída de tal modo que permite que a louça não caia, mas que a água possa fluir livremente pelos vazios de suas aberturas. O mesmo ocorre com a rede de pesca. Para fisgar camarões é necessária uma rede com intervalos menores, já para a retenção de peixes maiores, como as tainhas ou as anchovas, é necessária uma malha mais larga que as aprisione, mas que deixe escapar os crustáceos, que agora não interessam mais. A lógica da armadilha funciona desta maneira: uma parte se retém, enquanto a outra escapa.

Diante do escorredor lotado, a opção nem sempre é a de guardar a louça seca, mas a de empilhar as louças desordenadamente a fim de conduzir este jogo até o ponto limite no qual uma peça deverá ser retirada da torre. A armadilha está ali deliberadamente armada, com seus

---

conta em sua órbita com sete planetas que cientistas da NASA afirmam ser parecidos com a Terra.

<sup>83</sup> BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 35.

momentos de espera e de desejo, uma estrutura frágil e suscetível a uma ação externa. Armadilha essa que foi construída por si, para si próprio.

Quando alguém lava a louça sem pensar que a falta de espaço no escorredor pode comprometer o processo, ela não o faz porque não tem capacidade de prever as consequências de seus atos. Pode existir, na verdade, um pequeno prazer em equilibrar e empilhar a louça tanto quanto possível, desafiar a gravidade (até que “acidentalmente” ela caia), um deleite em perceber que há sim coisas que escapam à necessidade de controle que normalmente acomete a vida cotidiana. Mais do que isso, um prazer de poder superar o tombo, de perceber que a louça quebrada é inútil e ainda assim conserva sua graça. A inutilidade vem momentaneamente suprir a necessidade de vazio. O objetivo que ronda a formação desse escorredor-armadilha não é a desculpa para a procrastinação, mas o desejo de experimentar a queda e a destruição por ela causada.

O escorredor de louças é uma metáfora da vida cotidiana que ilustra as entranhas da existência do ser *originalmente* culpado. O homem deseja a destruição de si, mas como reluta em assumir-se culpado, atribui a destruição que gostaria que fosse a sua à alguma força exterior. ‘A *Gravidade*<sup>84</sup> quis que fosse assim’. Com a louça ocorre o mesmo. A pessoa deseja que a pilha de pratos e copos se estilhace, mas como não pode ela mesmo jogar o escorredor para o alto e vê-lo cair, empilha as louças de modo a tornar o risco da queda inevitável. Como se, a cada queda, ela tentasse reaver seu paraíso, como se cada queda fosse uma tentativa de reconstituição da Queda original.

Há regozijo na destruição, na beleza emanada dos destroços, dos estilhaços, a beleza da ruína que conserva sua história ao mesmo tempo que anuncia seu desaparecimento. Mais que isso, há a necessidade de um símbolo, de uma imagem que represente essa beleza da queda, essa *Beleza Cadente*<sup>85</sup>, nos termos em que Giorgio Agamben define a escultura *sem título*, Gaeta, 1984, do artista norte americano Cy Twombly que, assim como Ader, tenta registrar, a seu modo, esse momento de queda. Twombly acrescenta uma referência, escrita numa plaqueta, na base da escultura, que exalta a atração pelas coisas que caem: uma tradução inglesa de um dos versos das *Elegias de Duino*, de Rainer Maria Rilke:

---

<sup>84</sup> A força maior geralmente é conferida à Deus, mas aqui, por se tratar de queda, escolheu-se conferir essa força à Gravidade.

<sup>85</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A Beleza Cadente*. Trad. Luiz Guilherme Barbosa. Rio de Janeiro: 2013, p. 4.



Figura 11

E nós que imaginamos a ventura em *ascensão*  
sentiríamos uma ternura imensa,  
quase perturbadora,  
quando uma coisa feliz cai<sup>86</sup>.

É desse símbolo, da coisa feliz que cai, evocado por Rilke através da imagem dos “engastes pendentes das aveleiras vazias”, que a escultura de Twombly se aproxima. Imagem essa que pode ser descrita como um mastro de barco rompido ao meio. A parte de cima, prostrada em direção ao solo, ainda se mantém presa à base da estrutura. A escultura de Twombly é, segundo assinala Agamben, a cesura mesma, que não apenas expõe a força passiva da inatividade, como afirma a necessidade dessa pausa e a potência desse *instante* marcado pelo corte, no qual a obra de arte, rompida, se volta para si mesma, para o seu passado, como o dorso fraturado se volta para trás para contemplar suas pegadas<sup>87</sup>:

<sup>86</sup> RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duino*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1984, p. 61.

<sup>87</sup> Referência ao poema de Ossip Mandel'stam, “*O século*”, citado por Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo*. Neste ensaio, o filósofo italiano postula o

...a cesura que expõe o núcleo inativo de toda obra, o ponto em que a vontade de arte que a sustenta parece meio cega e suspensa. Por isso, é como se o movimento da beleza cadente não tivesse peso, não fosse fruto da gravidade, mas uma espécie de voo inverso, como aquele em que Simone Weil teve de pensar quando indagou: “A gravidade faz as coisas caírem, as asas fazem-nas subir. Que asas elevadas à segunda potência podem fazer as coisas caírem sem peso?”<sup>88</sup>

Mas a beleza cadente é, sim, fruto da onipresente gravidade, e a beleza não está apenas na falsa sensação de suspensão do peso, mas, como já foi dito, no instante exato que antecede a queda, quando a aceleração nula do corpo suscita o efeito de “cair sem peso”. Essa haste que cede, esse mastro que se rompe na tempestade, essa chuva que se precipita, esse artista que despenca, essa escultura partida assinalam justamente esse momento, o do instante em que a beleza cadente emerge.

Todo o desejo de destruição é um desejo de destruição de si mesmo. Ao arruinar o outro, o que se deseja é arruinar a própria existência. Não podendo escolher o suicídio, supre-se a necessidade de apagamento de si a partir do aniquilamento do outro. Mesmo que seja uma espécie de declaração de culpa, como lembra Camus em *O mito de Sísifo*, ou uma forma de confissão, o suicídio, para o cristianismo, segue como o pecado que não oferece absolvição.

A ideia do suicídio é substituída pelo seu eufemismo, o desejo de destruição de uma parte de si, uma destruição lenta e imediata, um matar-se um pouco a cada dia. Ao mesmo tempo, é desse desejo de destruição que nasce a guerra e nasce a poesia. A poesia, e a arte, são

---

“contemporâneo” como aquele capaz de se dissociar de seu tempo e ainda assim ter a consciência de que sua existência está condicionada a este mesmo tempo. Em outras palavras, é aquele que é capaz de fazer a fratura, o corte, e admirar a beleza desse rompimento, e é ainda capaz de compreender que essa cesura, ainda que bela, proporciona uma queda sobre si mesma, de um tempo e uma força que se afirmam quando se anulam. “Mas está fraturado o teu dorso/ meu estupendo e pobre século./ Com um sorriso insensato/ como uma fera um tempo graciosa/ tu te voltas para trás, fraca e cruel,/ para contemplar as tuas pegadas”. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010, p. 62.

<sup>88</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A Beleza Cadente*. Trad. Luiz Guilherme Barbosa. Rio de Janeiro: 2013, p. 4.

uma forma de dilaceramento necessário de si. Todo fazer poético é uma *armadilha para si mesmo*, é o sentimento que para Bataille fortalece o espírito: “A felicidade é salutar para o corpo, mas é a mágoa que desenvolve as forças do espírito... A mágoa acaba por matar. A cada nova dor forte demais, sentimos mais uma veia que salta...”<sup>89</sup>.

A que o *self-trap* se destina? Ele integra a classe das coisas sem utilidade. Compõe o conjunto das tentativas de devolver o corpo para o corpo. De tornar o corpo um lugar não utópico. De permitir que o corpo-desejo, através do padecimento, acesse o corpo-forma. Um lugar de dispêndio? O *Self-trap* funciona na mesma lógica do fazer amor, como sugeria um pretensioso e jovem Ader? No fazer amor, corpos em abertura se tocam e passam a existir a partir do contato com o outro. Por meio dessa fenda, o corpo torna-se contingente, aberto, inseguro. Mas é também quando o corpo se encontra em si mesmo e, no caso do amor, com o corpo do outro:

O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça de morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cerca, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está *aqui*<sup>90</sup>.

A partir do ensaio de Foucault, percebe-se que, ao encerrar a utopia inerente ao corpo, ou seja, ao afastar a utopia do corpo, cria-se a possibilidade de que este assuma seu peso e padeça de prazer e de dor. Todo o esforço é voltado para criar uma possibilidade de vazamento, de salto do corpo sobre si mesmo.

É por falta de planejamento (como se planeja a escrita?) ou por falta de projeto (como se projeta uma queda?) que o *self-trap* se faz possível. Perder o controle de si mesmo e sobre seu próprio corpo na tentativa de torná-lo soberano – cair é refutar a racionalidade. A única forma de ter um corpo, mesmo que momentaneamente soberano, é abandonar o projeto. Bas Jan Ader projeta-se para a queda, converte-se em *projétil*.

<sup>89</sup> BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 195.

<sup>90</sup> FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 16.

No *self-trap*, o que está implicado é o corpo. O que se deseja capturar nessa armadilha é o corpo ou o que nele habita, o que *anima* o corpo. Quando, por exemplo, um corpo é ferido por si mesmo, num gesto de autoflagelo, a tentativa não é apenas a de destruição de si, mas a de forçar uma abertura, um vazamento, uma diminuição de peso. Qual é o peso do corpo que se carrega? Nas palavras de Foucault, “meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele, e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias<sup>91</sup>”. A invenção das utopias derivaria da necessidade de libertar-se da condenação imposta pela clausura dentro do corpo que se costuma chamar de próprio.

O corpo com seus contornos e roupas que lhe cobrem a superfície torna-se recipiente hermético, aparentemente completo, humanisticamente íntegro, centro e medida do mundo. Com sorte, essa forma, essa coisa que pulsa viva e nos limita em sua suposta integridade, é modificável, transfigurável, porosa, penetrável, desgastável até o limite. Quando Nancy afirma que “el cuerpo es material. Es aparte. Distinto de los otros cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo<sup>92</sup>”, enfatiza a necessidade de toque entre os corpos, a necessidade desse corpo sutil que se tenta apagar, a importância do vazio para a existência do corpo. É a partir do imaterial que o material toma forma. Para Foucault, que pensa o corpo como lugar do utópico e do imaginário, este não existe num lugar que se possa chamar de real, mas vacila numa imagem especular. *Nunca vejo o que eu acho que vejo*:

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Idem, p. 8.

<sup>92</sup> NANCY, Jean-Luc. *58 indícios sobre el cuerpo*. Trad. Daniel Alvaro. Buenos Aires: La cebra, 2007, p. 13.

<sup>93</sup> FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 14.

Diante do espelho que retém o olhar e oferece uma imagem-armadilha, como a de Narciso, que morre afogado de si mesmo, o que se vê é o que se pode ver de si mesmo, é uma imagem enclausurada, reticulada, de um corpo incompleto. Ainda com Foucault: “De modo mais estranho ainda, os gregos de Homero não tinham uma palavra para designar a unidade do corpo<sup>94</sup>”. Essa unidade era apenas percebida quando o corpo já estava morto, provavelmente sem alma e sem espírito.

A imagem do túmulo, do cubo de mármore, que fazemos questão de depositar sobre nossos cadáveres, aprisionando, mais uma vez, a imagem do corpo, faz com que a morte e o espelho se aproximem para compor esse corpo utópico de Foucault. Se no amor o corpo está *aqui*, isso se deve ao fato de que é no momento do amor, do ato sexual, que o corpo-desejo encontra o corpo matéria.

### Projetar-se

Só temos satisfação vaidosa em projeto; a satisfação escapa assim que realizamos, logo voltamos ao plano do projeto; caímos dessa maneira na fuga, como um bicho numa armadilha sem fim, um dia qualquer, morremos idiotas<sup>95</sup>.

Ader repete as suas quedas. Abandona o projeto a partir do projetar da próxima queda. Neste sentido, a passividade de Ader dialoga com a crítica de Bataille ao pensamento discursivo, que se opõe ao que ele caracteriza como experiência interior: “a experiência interior é o contrário da ação. Nada mais<sup>96</sup>”. Não se trata, é evidente, de desconsiderar toda forma de ação, nem muito menos de recusar a linguagem como forma única de acesso a essa experiência quase incomunicável. Bataille e Ader não refutam, necessariamente, a ação em si, mas a ação que se quer racionalmente planejada e que se relaciona a fins utilitários. Em sentido diverso, ambos postulam uma passividade projétil ou desastrosa que, não motivada pelo projeto cartesiano, permite, ainda assim, que a existência se torne possível:

---

<sup>94</sup> Idem, 15.

<sup>95</sup> BATAILLE, George. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 83.

<sup>96</sup> Idem, p. 79.

A ação depende inteiramente do projeto. E, o que é pesado, o pensamento discursivo ele próprio está comprometido com seu modo de existência do projeto. O pensamento discursivo é feito de um ser engajado na ação, tem lugar nele a partir de seus projetos, no plano de reflexão dos projetos. O projeto não é somente o modo de existência implicado pela ação, é necessário à ação, é uma maneira paradoxal de ser no tempo. *É o adiamento da existência*<sup>97</sup>.

Ao criticar o pensamento discursivo, Bataille não condenou a escritura. Muito pelo contrário. Ele legou um conjunto de trabalhos numeroso e extenso, não cessou de escrever. Em alguns de seus textos, ele reforçou que, embora falível, a linguagem era, ainda assim, o único meio de que dispunha o homem na tentativa de acerrar-se a essa forma de experiência e existência que ele julgava inadiável. Sendo assim, Bataille se interessa pelo escrever que não se apoia no projeto. Quando, por alguns instantes, os gestos das mãos tornam-se mais rápidos que as postulações racionais, neste momento a escrita se tece com o corpo.

Em igual modo, as quedas de Bas Jan Ader dispensam o projeto. Ele, naturalmente, planeja as suas performances: câmera, iluminação, tripé, cenário, etc. No entanto, o resultado destas é sempre a imprevisibilidade do projetar-se – em sentido literal: lançar seu corpo abaixo. Mesmo com esse prévio planejamento, ele não pode prever o momento exato do cair, seus rastros, seus estilhaços e seus impactos. A armadilha é projetada, mas até o caçador mais experiente não sabe antever quando a presa será capturada. Com base em Bataille, pode-se sugerir, em Ader, uma diferenciação entre uma ação planejada e uma ação projetada. Até porque, diferentemente do planejamento organizado, o projetar mantém a ambivalência entre uma ação passiva e, ao mesmo tempo, ativa.

O desejo não é planejado, - não se deseja desejar -, pois “só nos desnudamos totalmente indo sem trapaças rumo ao desconhecido<sup>98</sup>”. É o gesto do marinheiro que desfaz as amarras de seu barco e parte na sua deriva sobre o mar informe empurrado pela força instável dos ventos. É o desnudar-se de Ader ao jogar todas as suas roupas sobre o telhado, que expõe suas fendas e aberturas. Para acessar o desconhecido é preciso

---

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> BATAILLE, George. *A experiência interior*. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 79.



deixar-se tocar, atravessar-se. Para saltar para fora de si mesmo, para cair, é preciso pegar impulso, recuar em si mesmo<sup>99</sup>.

Uma mistura de impulso com auto superação: a necessidade estranha de testar se somos capazes, não apenas de montar a armadilha, ou de trapacear a nós mesmo, mas de superar a falha, atravessar esse vazio que impede a queda e conseguir desvencilhar-nos das tramas, dos enlaces, cair para fora de si. Ter um problema não seria consequentemente criar um problema?

O *Self-trap* aproxima-se do que Bataille chama de “experiência pura”. Dentro da armadilha não há autoridade, há apenas uma força dominante. Quando Bas Jan decide cair, ele não antevê o instante da queda. A força da gravidade é soberana, mas o peso do corpo de Ader e seu desejo pelo vazio, não. O que ele planeja não é a queda, mas a forma de registrar o movimento de cair, a posição da câmera, a iluminação. A queda em si escapa ao projeto.

Ader suscita a angústia daquele que se lança a uma experiência dentro da qual não encontra uma autoridade a quem deve responder. Se, para Bataille, não há transgressão sem lei, como pensar as quedas de Ader a partir do jogo com a gravidade, que, com a ciência moderna, transformou-se em lei? O espanto que Ader nos apresenta não é o da própria gravidade, mas o da sua possível supressão. O que ameaça é não poder cair. O conflito de Ader, como também o de Bataille, situa-se no intervalo entre o comunicar-se e o perder-se. É na tentativa de dançar com o desconhecido que Ader se lança em direção ao acaso, rejeitando, ainda que momentaneamente, qualquer forma de domínio. A queda é uma maneira de manter-se fora de alcance. Como acessar o acaso?

Nas palavras de Bataille, “a angústia supõe o desejo de comunicar<sup>100</sup>”, ou seja, implica no desejo de perda, de diluição, de vazamento. A angústia está relacionada com a dualidade entre querer ser tudo e ainda assim compartilhar. No entanto, aquele que é tudo não tem o que, nem para quem, comunicar, o *com-outro* torna-se impossível diante da totalidade e do totalitário, não encontra meios para comunicar a totalidade. Estar inteiro é estar condenado, pois a comunicação exige o

---

<sup>99</sup> Referência a Christian Egenolff, citado por Nancy em seu poema *Sprung*: “der ein grosse sprung wil thun, gehet zuvor hinder sich” - Aquele que quer dar um grande salto tem antes que recuar. NANCY, Jean-Luc. “*Sprung*”. In: *Demanda*. Trad. João Camillo Penna. Chapecó: Editora Argos; Florianópolis: Editora UFSC, 2016, p. 351.

<sup>100</sup> BATAILLE, George. *A experiência interior*. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 87.

outro, a abertura, a porosidade. Fala-se pela boca, transpira-se pela pele. O que está dentro vaza, o que está fora penetra.

Quando Bas Jan Ader cai, ele salta para fora de si mesmo, em sentido semelhante ao apresentado pelo poema *Sprung*, de Jean-Luc Nancy, a respeito do atravessamento. “Ao salto devo a vida, ao salto para fora de minha mãe, ao salto para fora de mim mesmo”<sup>101</sup>. O *Sprung* é o salto para fora da fenda, é o perder-se exigido pelo comunicar. Nancy considera que a única maneira de acessar a vida é por meio de um salto, de um lançamento – em Ader, de uma queda. É necessário um movimento brusco, uma decisão, ainda que súbita, para impulsionar o lançamento e permitir a saída. O poema reclama a falta de caminho, e propõe o trajeto vertical da queda. É preciso romper a falta de acesso entre o dentro e o fora. É também a queda que leva Alice até o país das maravilhas. Nancy, no mesmo poema, prossegue:

Como eu estaria aqui sem para fora ter saltado?

Como sair senão por salto?

Por ela, pressa, lançado?

Como já que não há passagem,

nem menor continuidade

entre o dentro fechado

e o fora desdobrado?

entre imanência e transcendência?

entre vida visceral imersa

e sopro, grito, olhar, abalo?

Sim, é pelo salto que começa

o passo e o não, a passagem sem lei,

o lançamento no meio das coisas

dessa outra coisa de repente

que sai, surge, se precipita

cabeça adiante, cabeça abaixada

---

<sup>101</sup> NANCY, Jean-Luc. *Demanda*. Trad. João Camillo Penna. Chapecó: Editora Argos; Florianópolis: Editora UFSC, 2016, p. 349.

cabeça que salta para pensar<sup>102</sup>

A cabeça se lança para pensar, se projeta à frente do corpo. Precipitar: *prae/capitis* – *prae*, adiante, *capitis*, cabeça. Precipitar-se é etimologicamente manter a cabeça à frente. É lançar algo com a cabeça, o pensamento, o corpo. Precipitar é cair, é ceder ao peso da cabeça. A palavra ainda se ramifica em precipício, o que leva a pensar que o abismo é o que carregamos com o corpo. Seria o corpo uma metáfora do abismo? Lançar-se no abismo seria ir ao encontro de si próprio fora de si?

Aquele que se precipita, em linguagem informal, é interpretado como alguém que age antes de pensar, que não se contém em si mesmo e que frequentemente se orienta por impulso e antecipação. Nesse caso, precipitar não é necessariamente colocar a cabeça à frente, em sentido racional, mas, se tomarmos a cabeça como a parte mais pesada do corpo, é compreender os que se precipitam como aqueles que cedem ao *peso do pensamento*. Nos movimentos acrobáticos e na dança, principalmente a contemporânea, o peso da cabeça é fundamental para os movimentos dos corpos dos bailarinos e acrobatas. É o peso da cabeça que se lança no vazio que conduz o corpo para os movimentos de giros, piruetas, saltos e também para a queda. Por esse caminho, pode-se afirmar que o bailarino ou acrobata ensaiam técnicas de precipitação.

Precipitar é sinônimo de chover, que metaforicamente implica no cair da nuvem para fora dela mesma. O corpo nuvem pesa sobre si mesmo e se precipita. Da mesma forma, na química, usa-se o termo precipitado para designar um corpo sólido que se forma devido a uma reação. Uma solução supersaturada é aquela cujo peso do corpo-solução igualmente não se suporta em si mesmo, cai, e resta acumulada no fundo.

### Night Fall

O túmulo é também o último leito, é onde o corpo enfim repousa. A caixa que encerra Ader, se interpretada sob esse viés, proporciona a escuridão da noite e a sensação de estar com os olhos fechados no escuro. A noite é também função da gravidade, já que depende da dança dos astros e do *ocidente*. A noite é resultado de uma queda, é quando o sol morre, é o acaso do ocaso.

A relação estreita entre a queda e a noite aparece configurada na performance *Nightfall*. O filme, com duração de pouco mais de quatro

---

<sup>102</sup> Idem.

minutos, começa com Ader, vestido de preto, em pé, diante de uma pedra que lembra uma lajota, ou até mesmo uma lápide. Ader está diante de algo como uma tumba, e padece do sentimento observado por Didi-Huberman:

Assim, diante da tumba, eu mesmo tomo, caio na angústia – a saber, esse ‘modo fundamental do sentimento de toda situação’, essa ‘revelação privilegiada do *ser-aí*’, de que falava Heidegger... É a angústia de olhar o fundo – *o lugar* – que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem do meu corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir<sup>103</sup>.

Ader é olhado pela suposta tumba e se detém olhando-a. Toda a cena é iluminada por duas lâmpadas dispostas no chão, cada uma de um lado do performer. O cenário é o interior de uma garagem pequena, com um grande portão ao fundo e paredes de tijolos à vista. Durante muito tempo, Ader encara a pedra que está a seus pés, inclina-se em sua direção, como um *morto-imortal*, ressuscitado da tumba. A ‘luz-dura’ gera um amontoado de contrastes e sombras, tudo parece um pouco distorcido como num filme do expressionismo alemão da década de 1920. O silêncio confere ao filme um tom ainda mais dramático. Ader se abaixa sobre a pedra e, com um esforço sobre-humano, a levanta. A medida que ele se esforça por arrancar a pedra do chão, seu peso e tamanho parecem aumentar. Mesmo com o olhar inexpressivo, Ader tem uma clara dificuldade em suportar o peso da pedra, que tem o peso da própria morte. Ele treme na tentativa de sustentar esse peso, até que a deixa cair sobre uma das lâmpadas.

Agora, metade do cenário está iluminado, enquanto a outra repousa na penumbra. Ader se posiciona no meio, a parte esquerda de seu corpo se perde no breu, já seu lado direito é diluído na claridade de uma luz que estoura os contrastes e os brancos. Ader se abaixa outra vez em direção à pedra e, com a mesma dificuldade, ergue-a tanto quanto possível. Deixa-a cair outra vez e estilhaça o brilho da outra lâmpada. Tudo se torna escuro. O filme acaba com o cair da noite.

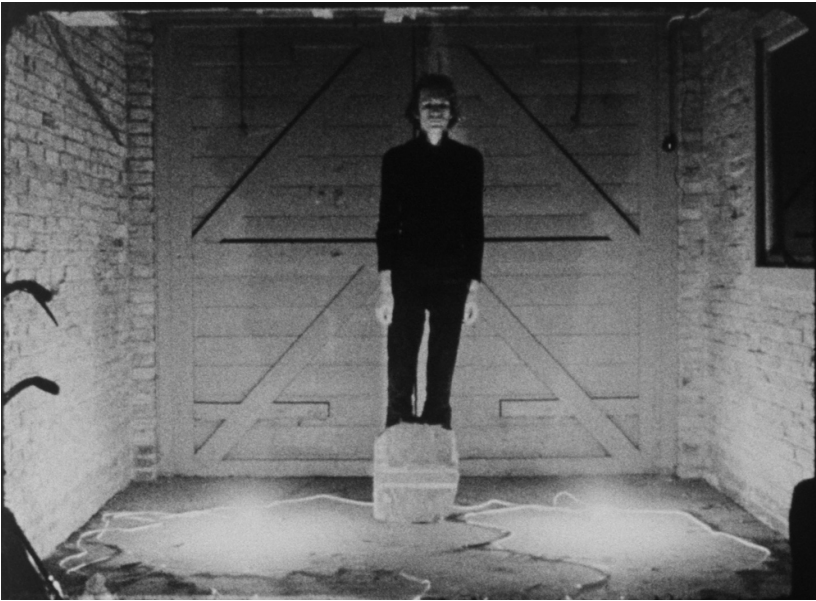
A noite, o instante, o túmulo, a queda, a tumba, a pedra, o silêncio, a sombra, a morte e o acaso são algumas das imagens que

---

<sup>103</sup> DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 38.

surgem na performance *Night fall*, e que permeiam um conhecido e enigmático conto de Mallarmé: *Igitur ou a loucura de elbehnon*. As aproximações entre o conto e a performance são inevitáveis, principalmente a partir do fragmento que segue:

E da Meia-Noite fica a presença na visão de uma câmara do tempo onde a misteriosa mobília paralisa um vago tremor de pensamento, fractura luminosa de regresso das suas ondas e da sua dilatação primeira, enquanto (num limite móvel) se imobiliza o anterior lugar da queda da hora num sereno narcótico de eu puro desde há muito sonhado; mas cujo tempo se anulou em tapeçarias onde parou, completando com seu esplendor, o tremor amortecido sem esquecimento, como numa cabeleira lânguida à volta da face iluminada de mistério, com olhos nulos iguais ao espelho, do visitante, tão destituído de qualquer significado como de presença<sup>104</sup>.



<sup>104</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou a Loucura de Elbehnon*. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1990, p. 48.

Figura 12

*Igitur* começa em uma câmara com a cena “Meia-noite” - hora exata de suspensão do tempo, de supressão do acaso – ou como escreve Blanchot:

Se o conto começa pelo episódio de “Meia-noite”, a evocação dessa pura presença onde nada subsiste senão a subsistência do nada, não é certamente para oferecer-nos um belo fragmento literário nem, como se disse, para armar um cenário adequado à ação, esse quarto vazio, com seu mobiliário pesado mas retomado pela sombra, cuja imagem é em Mallarmé como o ambiente original do poema. Esse “cenário” é, na realidade, o centro da narrativa cujo verdadeiro herói é Meia-noite, cuja ação é o fluxo e refluxo de Meia-noite<sup>105</sup>.

Ader escolhe como locação para sua performance uma garagem, espaço que não deixa de ser uma câmara, uma sala fechada, isolada do tempo e do espaço. Ader e *Igitur* compartilham do “cenário” noturno e misterioso, centro tanto da narrativa de Mallarmé quanto da performance de Ader. Para ambos, a noite deixa de ser paisagem e torna-se “verdadeiro herói”. A garagem de Ader e a câmara noturna de Mallarmé evocam uma mobília vazia: “Por certo subsiste uma presença de Meia-Noite. A hora não desapareceu num espelho, não se escondeu em tapeçarias, evocando uma mobília com a sua vazia sonoridade”<sup>106</sup>. As duas locações estão vazias com esse mobiliário pesado, dotadas de uma sombra que cresce até o escurecer de toda a cena. *Night fall* e *Igitur* não deixam de ser, cada um a seu modo, um elogio à noite.

Ader determina o exato momento em que a noite se faz presente. O cair da noite deixa de ser acaso – ao modo de Mallarmé, abole o acaso –, de ser uma transformação lenta e imediata – quando nos damos conta já está escuro –, e passa a ser decidida pela queda da pedra, pelo seu desastre, pelo lance. A pedra, que parece uma lápide mortuária, deixa sua forma para dar espaço ao informe da noite. O que Bas Jan faz, mais

---

<sup>105</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011, p.117.

<sup>106</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou a Loucura de Elbehnon*. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1990, p. 47.

uma vez, é evidenciar o vazio, dar espaço para que esse vazio seja contemplado, percebido. Ele cria a noite no interior de uma câmara, e nos mostra a *outra noite* com o seu desaparecimento primeiro<sup>107</sup>:

Mas quando tudo desapareceu na noite, “tudo desapareceu” aparece. É a *outra* noite. A noite é o aparecimento de “tudo desapareceu”. É o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem<sup>108</sup>.

O que acontece durante a noite? Ou com Blanchot: “O que se passa na noite<sup>109</sup>?”. Normalmente dormimos. Mas dormimos porque a noite vem, ou a noite existe para que durmamos? No escuro da noite, no breu da tumba somos obrigados a olhar para o vazio e para nós mesmos. É no escuro que se fica sozinho, é quando o outro desaparece, é quando o corpo em si desaparece – *ocê me deixou no escuro*. Privados de ver, os olhos desesperados procuram em vão qualquer feixe de luz.

No breu total já não há limites, nem de corpo nem de espaço. Privado da visão, o homem recorre aos ouvidos, abre-se para a escuta, mas no silêncio da noite o que se escuta é o próprio corpo, a respiração desacelerando, ou acelerando. É nessa falta de limite que o sono vem. Os olhos se fecham para nos proteger da existência da noite. O sono, em algum momento, se estabelece. “Chamamos o sono e ele vem<sup>110</sup>”. Mas quando ele vem? Não há poder sobre o sono, é ele que decide em que momento chegar, pois quem dorme apenas espera. Nesse sentido, dormir é também um *self-trap*, criação de uma situação deliberada para que a partir da espera haja uma captura de si mesmo:

O sono significa que, num certo momento, para agir, cumpre deixar de agir – que, num certo momento, sob pena de me perder na vagabundagem, devo deter-me, transformar virilmente a instabilidade dos possíveis num só

---

<sup>107</sup> O tema do desaparecimento de Bas Jan Ader será abordado no último capítulo, que reserva uma reaproximação entre Igitur e Ader.

<sup>108</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011, p.117.

<sup>109</sup> Idem, p. 289.

<sup>110</sup> Ibidem.

ponto de parada contra o qual me estabeleço e me restabeleço<sup>111</sup>.

Fecha-se os olhos para a noite, fica-se no escuro com ela. É na tentativa de encontrar a si mesmo que o sono se faz preciso. O sono é a pausa necessária para, como lembra Blanchot, estabelecer e reestabelecer a si mesmo. Mas quem dorme não está totalmente em repouso, o que descansa é o mundo ao redor. Assim, o sono é também uma queda deliberada para dentro de si mesmo, é o cair de sono proposto por Nancy:

Me caigo de sueño. Caigo en el sueño y, si caigo, es por efecto del sueño. Como me caigo de cansacio. Como me caigo de aburrimiento. Como me caigo de angustia. Como caigo en general. El sueño resume todas las caídas, las reúne. Se anuncia y se emblematiza bajo la enseña de la caída, del descenso más o menos rápido o del hundimiento, del desfallecimiento<sup>112</sup>.

É dormindo que se aprende a cair. O sono ensina a queda<sup>113</sup>. É a noite que conduz o sono. Quando Bas Jan Ader impõe o cair da noite, ele levanta sua lápide para abrir o escuro, na tentativa de capturar a si mesmo mais uma vez, ou para seguir com Nancy: “Al caerme de sueño, caigo dentro de mí mismo”<sup>114</sup>. Dormir de olhos fechados para o mundo é voltar o olhar para si, as pálpebras se fecham e os olhos giram para dentro do corpo. Dormir é mergulhar em si mesmo.

A expressão *cair em si* é frequentemente utilizada para se referir a uma pessoa que recobra a consciência. Cair em si é usar a razão para tomar controle da situação. Mas o cair em si deveria se destinar àqueles que voltam a si, aqueles que saem do falso controle da vida para ir em direção ao sem controle, tornando-se soberanos de seus desejos. No

---

<sup>111</sup> Idem, p. 292.

<sup>112</sup> NANCY, Jean-Luc. *Tumba de sueño*. Trad. Muriel Zagha. Buenos Aires: Amorrortu, 2007 p. 11.

<sup>113</sup> Cabe lembrar a estranha sensação que algumas vezes antecede o dormir, sensação de, deitado, sentir-se tropeçar, cair, cientificamente conhecida como *espasmo hipóxico*.

<sup>114</sup> Idem, p.17.



sono, é o sonho que dá passagem à soberania. “Caigo em mí y el mí cae en sí. Ya no soy yo”<sup>115</sup>.

É durante o sono que o sonho cria suas imagens, é no cair em si que os sonhos são sonhados e sonham. Sonhando, o corpo desaparece, é finalmente informe; sonhando, tudo se torna possível. Para Blanchot, “aquele que sonha já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem”<sup>116</sup>. Neste sentido, no sonho tudo acontece por aproximação, as imagens possuem um dicionário próprio e ambíguo com significados abertos e inesgotáveis. Um corpo de sonho é um corpo diluído, misturado na falta de limites da escuridão da noite. Essa é a angústia que na maioria das vezes acompanha a noite. Angústia de ser tudo, de estar diluído no todo, e descobrir que esse todo é apenas abertura.

Em *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino cria um personagem chamado Marco Polo, inspirado no próprio Marco Polo, um mercador veneziano da Idade Média que viaja ao oriente com fins comerciais e políticos. Na narrativa de Calvino, Marco Polo descreve com olhar estrangeiro as cidades chinesas para o imperador Kublai Khan. Em *As cidades e o desejo* 5, ele nos conta de uma cidade armadilha:

Naquela direção, após seis dias e sete noites, alcança-se Zobeide, cidade branca bem exposta à luz, com ruas que giram em torno de si mesmas como um novelo. Eis o que se conta a respeito de sua fundação: homens de diferentes nações tiveram o mesmo sonho – Viram uma mulher correr de noite numa cidade desconhecida, com longos cabelos e nua. Sonharam que a perseguiam. Corriam de um lado para o outro, mas ela os despistava. Após o sonho, partiram em busca daquela cidade; não a encontraram, mas encontraram uns aos outros: decidiram construir uma cidade como a do sonho. Na disposição das ruas, cada um fez o percurso de sua perseguição; no ponto em que havia perdido os traços da fugitiva, dispôs os espaços e a muralha diferentemente do que no

---

<sup>115</sup> Idem, p. 23.

<sup>116</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 293.

sonho, a fim de que desta vez ela não pudesse escapar.

A cidade de Zobeide, onde se instalaram na esperança de que uma noite a cena se repetisse. Nenhum deles, nem durante o sono nem acordados, reviu a mulher. As ruas da cidade eram aquelas que os levavam para o trabalho todas as manhãs, sem qualquer relação com a perseguição do sonho. Que por sua vez, tinha sido esquecido havia muito tempo. Chegaram novos homens de outros países, que haviam tido um sonho como o deles, e na cidade de Zobeide reconheciam algo das ruas do sonho, e mudavam de lugar pórticos e escadas para que o percurso ficasse mais parecido com o da mulher perseguida e para que no ponto em que ela desaparecera não lhe restasse escapatória.

Os recém-chegados não compreendiam o que atraía essas pessoas a Zobeide, uma cidade feia, uma cidade armadilha<sup>117</sup>.

O narrador descreve uma cidade figurada no desejo da imagem de uma mulher ou de uma cidade. Os que sonharam, acreditam que perseguem uma mulher, mas o que eles desejam é uma cidade. Uma cidade que não se controla, pois cada um a modifica tal qual sua memória ordena. Um emaranhado de ruas dispostas como um novelo (como aquele que Ariadne entrega a Teseu). Um labirinto para que ela, a mulher perseguida, não escape. Mas quem constrói um labirinto está fadado a nele perder-se, e de uma forma ou de outra, ser capturado. Os habitantes de Zobeide constroem uma cidade para que eles próprios se percam, e quem sabe perdendo-se possam conhecer essa cidade, esquecendo-se de seus desejos e de seus sonhos e livrando-se do controle sobre sua própria vida.

O que os moradores de Zobeide desejam é retornar ao sonho, por isso constroem, com o que ainda restava da memória do sonho compartilhado, uma cidade semelhante à imagem sonhada. Mas em Zobeide não existe noite, a cidade é clara e bem iluminada, para que, vigilantes, seus moradores não percam a mulher perseguida. O sonho

---

<sup>117</sup> CALVINO, Ítalo. *As cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainard. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 49-50.

compartilhado, por sua vez, é o mesmo sonho num único corpo, que dá voz a todos os *si mesmo*. Não são homens de diferentes nações que sonharam com a mulher nua e desaparecida, e sim um único homem que sonha o mesmo sonho todas as noites. A cada sonho ele se afasta de si mesmo e da mulher desaparecida. Na cidade de Zobeide, ele é prisioneiro de si mesmo. O homem é seu próprio labirinto, carrega sua própria armadilha e seu próprio abismo.

É o abismo que o corpo de Ader persegue a cada salto, como se cada queda fosse uma tentativa de mergulho para dentro de si mesmo. Ele forja a noite para, com o sonho, cair em si. Os homens de Zobeide, desesperadamente, procuram a mulher desaparecida na noite. Desespero semelhante ao de Ader, que, em *I'm too sad too tell you* (figura 1), desfeito em lágrimas, num choro que se confunde com o riso, apela: *por favor não me deixe*<sup>118</sup>, *não me deixe só, no escuro, no meu abismo, comigo mesmo*.

### Labirinto e a imagem-armadilha

Ao descrever o que seria um *self-trap*, percebeu-se que o labirinto é uma armadilha, como aquele que Dédalo construiu em Creta para aprisionar Minotauro, a fera que ele ajudou a conceber, ajudando Pasífae a se disfarçar de vaca para ser possuída pelo touro que seu esposo Minos ganhou do Deus Poseidon. O Labirinto de Creta é o *self-trap* de Dédalo. A armadilha para aprisionar Minotauro só se faz necessária por causa de sua ajuda a Pasífae para conquistar o touro. Após sua genial construção, Dédalo e seu filho Ícaro são aprisionados pelo rei Minos. Com outra fabulosa invenção, Dédalo elabora um plano de fuga e constrói asas para ele e seu filho, que morre ao cair no mar, deslumbrado com a possibilidade de voar perto do sol, esquecendo os conselhos do pai.

Na Grécia antiga, o labirinto era um jogo de experiência e desafio. Escapar do labirinto e acabar com o jogo não era o objetivo. Permanecer no labirinto por mais tempo e operar com as regras e possibilidades de seus desafios é o que motivava os astutos jogadores – desfrutar do trajeto em si. O interior de um labirinto é feito para se perder, perder a si mesmo diante da monotonia das imagens. Tudo é semelhança, as paredes do labirinto são sempre reconhecidas na medida

---

<sup>118</sup> *Please don't leave, 1969* é uma instalação feita por Bas Jan Ader em seu estúdio em Claremont, Califórnia: trata-se de uma parede pintada: (PLEASE/DON'T/LEAVE ME). À direita da frase, no chão, há um tripé com uma lâmpada que ilumina o texto.

em que são construídas para parecerem idênticas. O que muda de forma dentro de um labirinto não são as paredes, e sim quem está em seu interior. O que se perde não é o caminho, mas a si mesmo.

Nesse sentido, o labirinto é um espaço onírico, tal qual a cidade de Zobeide, onde os moradores perdem-se a si mesmos. Construíram a cidade com esse intuito, movidos pelo desejo de ser outro e de não ser. Os habitantes dessa cidade querem ser a mulher que corre nua com os cabelos ao vento e que sempre desaparece.

Um labirinto começa da mesma forma que termina, esse é seu maior segredo. A literatura é também um labirinto-armadilha, captura o leitor e captura o escritor. Quem escreve se perde e dilui-se no texto, desaparece para que a obra exista. A condição de criação da obra é a morte de seu criador. “E o criador é aquele quem, doravante, se exonera, cujo nome se apaga e cuja lembrança se extingue. Isso significa também que o criador é desprovido de poder sobre sua obra, é por ela desapossada, tal como é, nela, desapossado de si<sup>119</sup>”. A literatura é uma armadilha na tentativa de capturar algo, de extrair uma parte de si. Aquele que escreve está condenado a desvanecer. Ainda assim, a literatura, que não diz nada, não informa nada, não pode deixar de ser escrita. O escritor escreve porque não pode não escrever.

Por sua vez, o leitor é capturado pela trama do texto, perde a si mesmo no momento em que se abre para o livro. A abertura de um texto exige uma outra abertura, a do leitor. É a fenda da comunicação que solicita a queda em suas tramas de armadilha. Ler é perder-se no tempo do livro, na existência da obra. É entrar nesse labirinto que se repete sempre igual e diferente. Ler o mesmo livro repetidas vezes nunca é ler a mesma coisa, pois o que muda não são as palavras-paredes de um livro-labirinto, o que muda é o próprio leitor.

Nas considerações finais de seu livro póstumo, *A preparação do romance vol. I*, Barthes recorre à metáfora do labirinto no encerramento de seu seminário (*Collège de France, 1978-1979*). Ela não surge como imagem aleatória e ilustrativa, mas em razão de sua capacidade de gerar narrativas. A preocupação é deslocada. A problemática do Labirinto é tomada sob uma perspectiva diversa. Barthes põe em questão o motivo pelo qual se entra no labirinto, e não a dificuldade de sair dele, preocupação mais recorrente de quem se ocupa desta forma de armadilha. Com tempo e desvios próprios, um labirinto é por si uma armadilha e também um texto, um texto dentro de uma armadilha.

---

<sup>119</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 247.

## A METÁFORA DO LABIRINTO: PESQUISAS INTERDISCIPLINARES.

A ideia do seminário era a de escolher uma palavra aparentemente muito rica, e examinar seu desenvolvimento metafórico, quando a metáfora é aplicada a objetos muito diferentes. Tratava-se, portanto, de fazer refletir tanto sobre a noção de metáfora, como sobre o próprio Labirinto. Ao termo de exposições muito variadas, notamos que o Labirinto é, talvez, uma “falsa” metáfora, na medida em que sua forma é tão tópica, tão pregnante, que nela a letra vence o símbolo: o Labirinto gera narrativas, não imagens. O seminário terminou, não com uma conclusão, mas com uma nova pergunta: não “O que é um Labirinto?” ou “Como sair dele?”, mas “Onde começa um Labirinto?”<sup>120</sup>.

Barthes faz do labirinto um desejo, uma armadilha desejada. Ao indagar onde ele se inicia, o que ele espera saber é quais os caminhos que levam à armadilha, e como entrar nesse labirinto. Essa forma passa a ser desejada como uma possibilidade de se perder, ou de encontrar a si mesmo.

Mas tentar descobrir onde se inicia um Labirinto é o mesmo que querer capturar o acaso. É querer apreender o inapreensível, como fazem os habitantes de Zobeide. É buscar definir o momento exato do cair da noite, como faz Bas Jan Ader, ou determinar o começo do sono. É ainda, no limite, como faz Blanchot, planejar *O instante de minha morte*. Um labirinto não se começa, ele se estabelece, é uma vinda, um rebento que chega e atravessa.

### Texto-trama

O texto-superfície, etimologicamente, é uma tessitura, uma construção da linguagem repleta de tramas, nós e teias. Esse tecido segue o padrão de uma trama-armadilha, é formado por espaços vazios, pelos quais os significados escorrem, e por espaços cheios, nos quais os acúmulos se instalam. A cada movimento de leitura, a trama se

---

<sup>120</sup> BARTHES, Roland. *A preparação do Romance vol. I*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 257.

reconfigura e cria sentidos para o vazio, e ausências para o cheio. O texto-trama cria uma imagem-armadilha capaz de capturar tanto o leitor como aquele que escreve e, como afirma Barthes, o sentido acontece não na coexistência desses vazios e cheios, mas na travessia da trama, através do texto:

4. O Texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irredutível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do texto deve-se, efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas o que poderia chamar de pluralidade estereográfica dos significantes que o tecem (o texto é também uma superfície) (etimologicamente o texto é um tecido): O leitor do texto poderia ser comparado a um sujeito desocupado (que tivesse distendido em si todo o imaginário); esse sujeito bastante vazio passeia... o que ele capta é o múltiplo, irredutível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos, destacados: luzes, cores, vegetação, calor, ar, explosões tênues de ruídos, gritos agudos de pássaros, vozes de crianças do outro lado do vale, passagens, gestos, trajes de habitantes, aqui perto ou lá longe; todos esses incidentes são parcialmente identificáveis; provêm de códigos conhecidos, mas sua combinatória é única, fundamenta o passeio em diferença que nunca poderá se repetir se não como diferença. É o que se passa com o texto: não pode ser ele mesmo senão na sua diferença...<sup>121</sup>.

Por ser trama, o texto também tem funcionamento de armadilha. Aproxima-se em muitos aspectos de um labirinto. Barthes escreve que o texto é plural, é atravessamento, pois não é o leitor que o atravessa, mas

---

<sup>121</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 70.

o contrário. Da mesma forma que um labirinto atravessa quem nele se aventura, o texto interrompe o leitor, sendo, também, acaso. A leitura faz parte das coisas incontrolláveis. O leitor é imaginado como um sujeito desocupado que passeia, mesmo que seja um passeio dentro de um labirinto. É nas semelhanças das palavras, que, assim como as paredes do labirinto, não mudam de lugar, que o leitor se perde na trama do texto.

Esse tecido não é apenas sedoso, seu verso é áspero. A trama que captura a presa (onde a presa é atravessada nessa captura) é uma queda no vazio. Tudo acontece em porções não mensuráveis de tempo. Armadilha é, antes de tudo, esse discurso de um movimento lento-imediato.

É como se, ao alcançar o objeto de desejo, ao atingir uma situação de conforto<sup>122</sup>, Ader se visse obrigado a se retirar desse paraíso constituído. *Somos nossos próprios demônios* (Wherter). Somos os únicos capazes da verdadeira condenação, e por consequência, da redenção temporária. Pois a condição é sempre a de sofrimento, não o sofrimento romântico, mas a busca de um sentido outro, de um Livro máximo, de um significado absoluto, de um lugar seguro, de um amor supremo, de uma utopia. Barthes descreve o demônio da linguagem como plural, uma superfície de bolhas que explode em discursos que ecoam um após o outro. Essa efervescência, no entanto, é provocada pelo sujeito que escreve, tornando-se ele mesmo seu próprio demônio:

DEMÔNIOS. Parece às vezes ao sujeito amoroso estar possuído por um demônio da linguagem que o obriga a ferir a si próprio e a se expulsar [a cair, diria Ader] – segundo a proposição de Goethe – do paraíso que, em outros momentos, a relação amorosa constituiu para ele<sup>123</sup>.

---

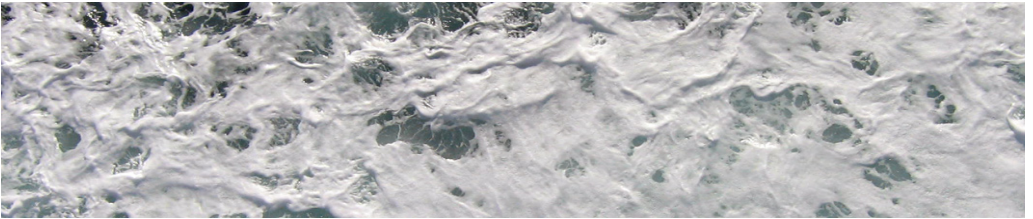
<sup>122</sup> Cabe lembrar um dos primeiros trabalhos de Bas Jan Ader, *The artist as consumer of extreme confort*, 1968, uma fotografia que mostra o artista contemplando o fogo, sentado numa poltrona diante de uma bela lareira, com um livro em suas mãos, iluminado pela luz de um abajur e com um cão ao seu lado. É frente a esse conforto que o desejo de Ader por cair se fortalece. Esse trabalho antecede em um ano à famosa série *Fall*.

<sup>123</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 70.

Cria-se um demônio para ferir a si mesmo. Wherter pensa o quanto ele mesmo é fraco, o quanto é ruim, incapaz e ridículo, e deseja a dor, a vontade de se jogar que não exclui o medo de cair. Esse discurso interno se alimenta e cresce. Cai na sua própria armadilha, e não há quem, além dele mesmo, possa salvá-lo. Apenas um recuo em direção a si próprio permite que ele salte para fora de si.



**Desastre como queda.**





## Bas Jan Ader e o desastre

A sensação diante das obras de Bas Jan Ader é a de que o peso das coisas é relativo. Fisicamente, sabe-se que o peso é função da gravidade, mas toda vez que Ader cai, ele a desafia, e com isso ela, a gravidade, é lançada no abismo que ela mesmo cria, ou no abismo que carrega dentro de si. Ader não cessa de marcar esse cordão que o ata e ao mesmo tempo o sustenta. Como se, a cada queda, ele tentasse apagar essa força invisível, a linha imaginária da vida, e, no intuito de escapar a essa força, acabasse por arruinar tudo sem alterar nada, como num movimento desastroso. Blanchot associa o desastre a um tipo de ameaça cujo prenúncio é justamente a ausência de uma intimidação constante, do mesmo modo que a gravidade não assusta por fazer cair, mas, ao contrário, por permitir vislumbrar que o cair não seria possível na sua falta. A ameaça da gravidade provém da sua eventual ausência. Da mesma forma, sem a queda original, que acabou por instituir a gravidade, estaríamos condenados à vida sem Queda do Paraíso:

El desastre lo arruina todo, dejando todo como estaba. No alcanza a tal o cual, <<yo>> no estoy bajo su amenaza. En la medida en que preservado, dejado de lado, me amenaza el desastre, amenaza en mí lo que está fuera de mí, alguien que no soy yo me vuelve passivamente otro. No hay alcance por el desastre. Fuera de alcance está aquél a quien amenaza, no cabría decir si de cerca o de lejos – en cierto modo el infinito de la amenaza ha roto todos los limites<sup>124</sup>.

Essa “ameaça em mim” é a armadilha de Bas Jan Ader, cavada por si e para si mesmo. Ao mesmo tempo em que o artista é a ameaça, ele está também sob ameaça – de cair e de não cair. No momento de cada queda, ele permanece fora de alcance, fora do limite e rompendo o limite. A sequência do comentário de Blanchot converte-se quase numa possível narração de uma das performances de Ader:

Estamos al borde del desastre sin poder ubicarlo en el porvenir: más bien es siempre pasado y,

---

<sup>124</sup> BLANCHOT, Maurice. *La Escritura del Desastre*. Trad.: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990, p. 9.

no obstante, estamos al borde o bajo la amenaza, formulaciones éstas que implicarían el porvenir si el desastre no fuese lo que no viene, lo que detuve cualquier venida<sup>125</sup>.

Desastre é o não poder cair, é estar na borda, como Ader está na borda de seu telhado, e não pode mais despencar, é não ter essa queda porvir. Desastre é a ameaça da queda, e não a queda em si. Bas Jan Ader está diante do precipício e é repellido pela pressão atmosférica, mas ainda assim insiste em cair. Chega até a borda, vacila e parece querer desistir. Há um mistério que impede a queda – uma suspensão momentânea da gravidade. Medo de cair com vontade de se jogar. Será possível alcançar esse corpo enquanto ele despenca? Ou para pensar com Ader: será possível conter, ou registrar, mesmo que fugazmente, esse corpo que despenca?

Blanchot joga com a etimologia da palavra francesa *subissement*, que segundo a nota do tradutor ao espanhol, deriva de *subir*, que significa *sofrer*. Em português, subir é ir a um lugar mais alto, elevar-se. No entanto, se *subir*, em francês, é o padecer, torna-se possível imaginar que a queda, e seu contrário, o descer, é o regozijo. Essa inversão em termos aponta, mais uma vez, para a reversibilidade entre atividade e passividade que caracteriza as quedas de Ader, ou seja, não é apenas a linha imaginária da gravidade que ele se empenha em suprimir, mas também o limiar igualmente imaginário entre o subir e o cair, o passivo e o ativo. Para Ader, cair é desfrutar do prazer que a gravidade oferece, assim como para Adão a queda implica no livre arbítrio e na admissão da relação sexual prazerosa:

La pasividad opuesta a la actividad, tal es el campo siempre limitado de nuestras reflexiones. El sufrir, el *subissement* – forjando una palabra que no es sino un doblot de *subitement* (súbitamente), la misma palabra como aplastada –, la inmovilidad inerte de algunos estados, llamados de psicoses, el padecer de la pasión, la obediencia servil, la receptividad nocturna que supone la espera mística, vale decir, el despojamiento, el desprendimiento, el arrancamiento de sí a si mismo. El desprendimiento mediante el cual uno se

---

<sup>125</sup> Ibidem.

desprende del desprendimiento inclusive, o bien la caída (sin iniciativa ni consentimiento) fuera de sí – todas las situaciones, aun cuando lidan con lo incognoscible designan una cara oculta de la humanidad, no nos hablan casi para nada de lo que procuramos oír al dejar que se pronuncie esta palabra desconsiderada: pasividad<sup>126</sup>.

Essa passividade, que para Blanchot está ligada ao desastre, assemelha-se à passividade com a qual Bas Jan Ader espera o momento de desequilíbrio, do deixar-se cair. Mesmo que em parte o artista seja o responsável pela própria queda, ou que em alguns momentos force uma aparente falta de controle, ele se posiciona passivamente diante dela, sem iniciativa, sem subordinação ou consentimento.

Diante dessa queda que pode ferir e fortalecer, ou desse desejo defeituoso que implica no desejo do risco, é que se tenta construir, a partir dos trabalhos artísticos empreendidos por Bas Jan Ader, o que aqui é chamado de *poética da queda*. Algo semelhante ao que Barthes afirma em *Fragmentos de um discurso amoroso* quando se refere ao vocábulo “farmacopeia”<sup>127</sup>, relacionado ao demônio da linguagem que só pode ser combatido com a própria linguagem, “veneno de um lado, remédio do outro”<sup>128</sup>, que deriva do termo grego *phárn*, onde a mesma substância pode salvar ou matar, do mesmo modo como o antídoto da peçonha é extraído de algumas espécies de serpentes. O escritor ou artista assume o risco ao provar de um veneno elaborado por suas próprias mãos, mas a dose ministrada é sempre incerta e exata. Incerta, à medida que a cada dose aumenta-se a tolerância do organismo, e exata, a partir do momento em que se ultrapassa essa tolerância limite. O *Pharmaco* é dessa maneira também uma situação de equilíbrio como a que antecede a queda de Bas Jan Ader do alto de seu telhado em Los Angeles, na qual perigo e redenção se assemelham, quase se confundem, sem assumir uma forma. Ader constrói sua armadilha e passa, sem perceber, da zona de controle para a “zona de efervescência”<sup>129</sup>.

## O nascimento de Afrodite

---

<sup>126</sup> Idem, p. 20.

<sup>127</sup> Em sentido semelhante, Derrida refere-se ao fármaco em *A Farmácia de Platão*.

<sup>128</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso Amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. SP: Martins Fontes: 2003, p.113.

<sup>129</sup> Ibidem

O nascimento de Afrodite, deusa do amor, é versado por Hesíodo. Afrodite nasce da espuma. Segundo a mitologia, ela nasce quando Cronos, filho de Urano, atende ao pedido de sua mãe, a Terra, e castiga o próprio pai. Urano é castrado no momento do ato sexual, e suas genitálias são lançadas ao acaso. O órgão que despenca do céu, morada dos Deuses, cai no mar. Forma-se uma espuma branca, resultante do impacto da queda ou do contato entre o esperma ejaculado e o próprio mar. Nesta segunda possibilidade, o mar é fecundado pelo esperma de Urano – faz do mar, a mãe, palavras homófonas em francês, *mer e mère*.

O movimento da queda (o órgão fecundo que despenca do céu) e/ou a agitação são necessários para que a espuma emerja. É a partir da queda que a espuma emerge. É a partir do órgão que penetra o mar que nasce Afrodite. Como se fosse imprescindível despençar para emergir à superfície, um movimento ambíguo em direção ao informe, esse informe que é espuma e que sonoramente se confunde com esperma. No ensaio *Peã para Afrodite*, Jean-Luc Nancy entoia uma ode a essa Deusa que nasce da espuma, e joga, assim como Blanchot, com a ambivalência entre o subir e o descer:

A profundidade que sobe é o nascimento. A espuma é sempre nascente, somente nascente. Afrodite não tem um nascimento: ela é o nascimento, a vinda ao mundo, a existência. O nascimento exige a espuma. É preciso mesclar e molhar para que nasça a coisa em si [la chose même]: sua forma inimitável. <<O úmido é a causa para que o seco tome contorno>>, diz Aristóteles<sup>130</sup>.

A espuma é o vai-e-vem, isso que não cessa de se oferecer, de dar e de se doar. É o que não cansa de chegar, o que excede dos movimentos mais violentos, o que resta da fricção. Neste sentido, é possível pensar a espuma como metáfora da própria linguagem, como o rastro do pensamento, pois chega sem exatamente ser chamada e não cessa de chegar, imprime-se e não se representa, emerge por essa fenda que é a boca e o meio de um livro – a linguagem como essa coisa informe ou de *forma inimitável*.

---

<sup>130</sup> NANCY, Jean-Luc. “Peã para Afrodite”. In: \_\_\_\_ *Demanda*. Trad.: Eclair Antonio Almeida Filho, João Camilo Penna e Dirlenvalder Loyolla. Florianópolis-Chapecó: UFSC-Argos, 2016, p. 323.

Pensar a linguagem a partir dela mesma significa pensá-la como essa forma inimitável, forma de espuma que emerge, que possibilita um atravessamento, um toque, um contato entre partes, entre fundo e superfície. Em outro fragmento de *La escritura del desastre*, Blanchot fala do gesto de escrever como um impulso passivo para trazer à superfície a forma, para dar forma ao informe:

Escribir, -formar- en lo informal un sentido ausente. Sentido ausente (no ausencia de sentido, ni sentido que faltase o potencial o latente). Escribir, tal vez es traer a la superficie como algo del sentido ausente, acoger el empuje pasivo que todavía no es el pensamiento, siendo ya el desastre del pensamiento<sup>131</sup>.

Como formar esse informe, ou como nasce uma forma, ainda que amorfa? No já citado *L'Image Ouverte*, outra alusão a essa fenda pela qual a espuma emerge – Didi-Huberman narra o paradoxo de Apeles, pintor grego nascido em Colofón, tido como o mais influente da época clássica e muito conhecido por ser o autor do único retrato de Alexandre Magno.



Figura 13

Apeles, assim como Sandro Botticelli, pintou o nascimento de Afrodite. No entanto, este pioneiro na

<sup>131</sup> BLANCHOT, Maurice. *La Escritura del Desastre*. Trad.: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990, p. 42.

tentativa de formar o informe não se contentou com apenas uma imagem. Ele tentou pintar uma outra Afrodite, perfeita e mais “real”, mas a sua morte interrompe essa segunda empreitada e deixa inacabada e inconclusa aquela que era para ser a forma sem resto do informe. Essa tentativa frustrada de Apeles aponta para a impossibilidade de uma representação da espuma, pois como afirma Didi-Huberman, ele não a reproduz, mas a imprime, fatigado após tantos insucessos. Ele lança contra a tela a esponja embebida numa mistura de solvente e tinta, a esponja com a qual limpava suas representações insuficientes da espuma. Apeles atira a esponja contra o quadro, assim como Cronos joga a genitália de Urano, carne esponjosa, e imprime a espuma. A espuma, que não pode ser representada, mesmo em sua forma pictórica<sup>132</sup> exige violência ou agitação para emergir.

A espuma que transborda do copo dos embriagados, o esperma que derrama do corpo, que desborda do mar, que deseja o toque. Para Nancy, a espuma é como uma fenda, um limiar, o lugar-entre tão buscado por Bas Jan Ader e Bataille:

O que vem à superfície, e que espuma, é uma fenda. A fenda não é um entalhe, é uma forquilha na alga, é um fruto, um figo entreaberto sobre uma espuma úmida. São lábios lambidos pelo marulho. Nascer: o nome do ser. Ser parido, vir ao aberto de um lugar<sup>133</sup>.

A espuma, ou a deusa, é o que provém dessa fenda abismal. A espuma não cai, não afunda, ela emerge, não tem medida nem peso. Essa que está sempre úmida, que se agita e ainda assim permanece calma, inerte em sua passividade, a passividade do desastre, que não se desespera. A espuma se desfaz imóvel, é sua própria ameaça. Lembremos da expressão sempre serena de Afrodite ao nascer no clássico quadro de Botticelli (*O Nascimento de Vênus, 1483*), ou mesmo na maioria de suas representações pictóricas. Como lembra Didi-

---

<sup>132</sup> Vale lembrar que não se tem acesso às imagens da Afrodite de Apeles. Estas nos chegam por meio dos relatos textuais de Plínio, o Velho.

<sup>133</sup> NANCY, Jean-Luc. “Peã para Afrodite”. In: \_\_\_\_ *Demanda*. Trad.: Eclair Antonio Almeida Filho, João Camilo Penna e Dirlen Valder Loyolla. Florianópolis: UFSC; Chapecó: Argos, 2016, p. 322.



Huberman, essa Vênus é portadora de uma desnudez ideal, “tan impenetrable como bella<sup>134</sup>”.

É a partir de representações como essa, da nudez de um corpo em tamanho real com contornos bem delimitados, da deusa celestial que é trazida no segredo de uma concha<sup>135</sup>, que se forma a noção de um corpo intocável. A Vênus de Botticelli possui pose de estátua, já que seu desenho foi concebido a partir de estudos da *Vênus de Medici*. Essa postura de estátua reforça o caráter impenetrável e sagrado ao qual Didi-Huberman se refere no primeiro capítulo de seu livro *Venus Rajada*. A deusa que nasce da espuma tocável, e que não pode ser retida, é representada com um corpo marmorizado de estátua impenetrável, sólida e sem interior.

Mas Afrodite nasce do informe. Por mais impenetráveis que sejam suas representações pictóricas, ela nasce nua e aberta por natureza. Ela é “la aparición eternamente mutante del interior<sup>136</sup>”, assim como a espuma é o desejo que o fundo tem de ser superfície. Todo fundo é uma forma em potencial. Não por acaso a Vênus nasce da espuma. Ela expõe o desejo de emersão do informe, a necessidade de abertura desse corpo que quer ser tocado:

Pero también se puede pretender lo contrario: abrir un cuerpo no entraña acaso desfigurarlo, quebrar su armonía? No equivale a infligir una *herida*, provocando así un surgimiento de lo *informe* que no se hallará bajo el control del bello ordenamiento estructural mientras sigan en su lugar carnes, masas y jirones?<sup>137</sup>

O que vaza desse corpo é a espuma, o esperma que se espalha no mar. A abertura é necessária, como a fenda (*fêlure*) em Bataille, a falha (*fail*) em Bas Jan Ader e o salto (*sprung*) em Nancy. Atravessar essa

---

<sup>134</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *La vénus rajada*. Trad. Juana Salabert. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005, p. 19.

<sup>135</sup> A forma concha é muitas vezes usada para simbolizar o órgão sexual feminino, com sua abertura e concavidade. O elemento marinho remete à fecundidade e ao prazer sexual. Em diversas culturas, também é utilizada para representar deuses, além de servir como ornamento e adorno mortuário.

<sup>136</sup> “Si, el artista debe representar lo exterior! Pero el exterior de una naturaleza orgánica. Qué es si no la aparición eternamente mutante del interior?”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La vénus rajada*. Trad. Juana Salabert. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005, p. 55.

<sup>137</sup> Idem, p. 54.

fenda, cair (*fall*) é permitir que o que se resguarda sob a estrutura ordenada e bela da forma seja deformada. É permitir que o informe tome corpo.

É o nascimento de Afrodite que dá forma ao informe, encerrando-o sob o signo da beleza de seu corpo. É essa contradição que Didi-Huberman identifica como o paradoxo de Apeles, o que, de certa maneira, remete ao questionamento de *O que vemos, o que nos olha* a respeito da forma do vazio:

Qu'est-ce l'écume? C'est l'espèce de mousse blanchâtre qui se forme à la surface des liquides trop agités, réchauffés ou en fermentation. C'est la matière visible, hasardeuse, des remous de profondeurs. Elle extravague aux surfaces de la mer. Elle transpire ou dégoutte des corps, des bouches épileptiques, des animaux sauvages, des chevaux exténués. Au figure, l'écume signifie le rebut, la scorie, le reliquat, le ramas: d'est la partie plus vile et la plus informe de tout ensemble<sup>138</sup>.

A espuma está em diversas partes: na crista das ondas, no casco das naus, nos restos do nau-frágil, nos banhos, na força dos remos, nas quedas, na agitação dos líquidos, nos impactos. A espuma está na superfície, beija os pés dos passantes na areia com uma brancura ofuscante, anuncia o fundo, *rolando no erro da onda*<sup>139</sup>. Pensar a espuma é pensar o informe, mas, ao mesmo tempo, como a única coisa que pode ser tocada, atravessada. Neste sentido, a porosidade da espuma, desprovida de pele, pode ser pensada na contramão do corpo sagrado e ressuscitado de Cristo, sobre o qual trata Nancy Nancy em *Noli me Tangere*:

---

<sup>138</sup> “O que é a espuma? É uma espécie de mousse esbranquiçada que se forma na superfície dos líquidos muito agitados, aquecidos ou em fermentação. É a matéria visível, perigosa, dos redemoinhos das profundidades. Ela extravaga a superfície do mar. Ela transpira ou goteja dos corpos, das bocas epiléticas, dos animais selvagens, dos cavalos extenuados. Em sentido figurado, a espuma significa o lixo, a escória, o restante, a ralé: é a parte mais vil e a mais informe de toda essa mistura” [Tradução minha]. DIDI-HUBERMAN, Georges. “La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle”. In: \_\_\_\_ *L'Image Ouverte*. Paris: Gallimard, 2007, p. 74.

<sup>139</sup> Tradução possível de “court sur son erre”, conforme a nota 71 do tradutor para o espanhol de: NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Trad.: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La marca, 2003, p. 73.

Lo que no debe ser tocado es el cuerpo resucitado. Podemos también entender que no se debe ser tocado porque no puede serlo: no es tocable. Esto no significa, sin embargo, que se trate de un cuerpo aéreo o inmaterial, espectral o fantasmagórico. La continuación del texto, sobre la que volveremos más tarde, mostrará que esse cuerpo es tangible<sup>140</sup>.

O corpo sagrado é tangível mas não tocável, é palpável mas não pode ser retido. Nancy faz um percurso pelas representações pictóricas da famosa passagem em que Maria Madalena vê, ou escuta, ou vê porque escuta, Jesus ressuscitado, e este profere a conhecida frase: *Noli me Tangere*. Não me toques, não queira me tocar, não me retenha. O que o corpo de Cristo impede é justamente o que o contato com a espuma provoca: o atravessamento. Mas, se postulamos que a porosidade da espuma permite esse toque, quando de fato é possível dizer que tocamos algo? Quando é possível dizer que deixamos algo nos tocar, nos atravessar?

### A espuma e o des-astre

Qual é a forma da espuma? Não seria sempre um fragmento do informe? Com Blanchot, podemos dizer que, assim como o desastre, a espuma não toma forma, toma corpo<sup>141</sup>. O desastre é informe, é o desatado da bóveda celeste, é a deriva de um barco sem âncora ou o soçobrar de uma nau na tempestade.

Urano é o nome de um deus, mas também é um planeta, um astro celeste. Nancy pensa o desastre etimologicamente. Desastre tem origem latina, *dis-astrum*, contrário aos astros, referindo-se à estrela, que também carrega o radical *strum*. Para algumas culturas, os astros são responsáveis pelo destino das pessoas, e o termo desastre era evocado quando algo de ruim invadia esse destino. No português, a palavra desastre, em sentido corrente, também perdeu sua relação com os astros, sendo seu significado restrito a um acidente ou a uma calamidade. Neste sentido, o tocar da espuma, fruto do des-astre de Urano, é igualmente

---

<sup>140</sup> NANCY, Jean-Luc. *Noli me Tangere*. Trad.: María Ortega e Agustín Tobajas. Madrid: Trotta, 2006, p. 27.

<sup>141</sup> “Peligro de que el desastre tome sentido en vez de tomar cuerpo”. BLANCHOT, Maurice. *La Escritura del Desastre*. Trad.: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990, p. 41.

desastroso. Tocar a espuma não é somente atravessá-la com nossas mãos, é também destruí-la, desfazê-la. Ao permitir o toque, a espuma permite esse atravessamento desastroso e destrutivo, ela se desfaz no toque.

No entanto, nossas superfícies, embora porosas, tendem a repelir o tato a partir de sua aparente inviolabilidade. Prova disso são nossas proteções culturais, como as vestimentas e as representações do corpo humano tão presentes no humanismo e que ainda hoje influenciam na maneira como percebemos o próprio corpo, mais como um desenho do que como uma potência, mais como um contorno do que como uma abertura. A própria Afrodite de Botticelli é representada nua, com seios e sexo velados, prestes a ser coberta por um manto florido que é oferecido por uma das Horas<sup>142</sup>, que se assenta à sua esquerda. Resistimos a ser tocados, atravessados. Deixar-se tocar seria permitir uma destruição, um desastre, algo ligado ao movimento dos astros, para novamente *etimar*<sup>143</sup> com Nancy:

El desastre es el del sentido: desamarrado de los astros, los astros mismos desamarrados de la bóveda, de su claveteado o de su puntuación titilante de verdad(es), el sentido se escapa para hacer sentido a-cósmico, el sentido se hace constelación sin nombre y sin función, desprovido de toda astrología, al tiempo que dispersa también las marcas de la navegación, enviándolas a los confines<sup>144</sup>.

O *dis-astrum* é esse desamarrar dos astros, da esfera celeste e imaginária. É, de certa maneira, o rompimento com os astros, ou deuses, com o transcendente. A partir do momento em que deixamos de olhar para cima, de amarrar nosso destino às estrelas e começamos a olhar para baixo, para nós mesmos, é que pode surgir o desejo da escrita –

---

<sup>142</sup> As Horas eram as deusas das estações.

<sup>143</sup> Segundo os tradutores ao português do ensaio “Peã para Afrodite”, já citado, trata-se de um verbo cunhado por Jean-Luc Nancy que provém de *étymon* [étimo], ligado à etimologia. O equivalente em português seria *etimar*. NANCY, Jean-Luc. “Peã para Afrodite”. In: \_\_\_\_ *Demanda*. Trad.: Eclair Antonio Almeida Filho, João Camilo Penna e Dirlen Valder Loyolla. Florianópolis: UFSC; Chapecó: Argos, 2016, p. 318.

<sup>144</sup> NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Trad.: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La marca, 2003, p. 72.

desastrosa –, o desejo de reproduzir o que víamos antes sobre nossas cabeças, aquilo que chamamos de constelações ou galáxias<sup>145</sup>. Não se sabe ao certo se o desastre imprime a linguagem – espuma – ou se a linguagem é que inventa o desastre, mas o fato é que em algum momento deixamos de nos guiar pelo desenho das estrelas, pelo transcendente, para nos perder no desastre da escrita, na porosidade informe da espuma.

Desastre dos astros é uma queda, desejo de todo o corpo é cair. A queda é a ameaça desastrosa da matéria, que, ao cair, torna-se *imatéria* – cair é o desfazer da forma. Mas o desastre não altera nada, tudo permanece idêntico. Blanchot afirma que o desastre arruína tudo, deixando tudo como estava, o que faz pensar que tudo já está destruído e que já vivemos de nossas próprias ruínas, mesmo antes desse porvir desastroso. A espuma quando destruída torna-se ainda espuma. Resto de espuma ainda é espuma. O fazer e o desfazer da espuma é um movimento incessante, que não se altera, é o futuro que acontece no presente, é o porvir que já está dado, é o instante que perdura. Cair é fazer-se tocável e poroso.

Si el desastre significa estar separado de la estrella (el ocaso que señala el extravío cuando se interrumpió la relación con el albur de arriba), asimismo indica la caída bajo la necesidad desastrosa. Será la ley el desastre, la ley suprema o extrema, lo excesivo no codificable de la ley: aquello a que estamos destinados sin que nos concierna? El desastre no nos contempla, es lo ilimitado sin contemplación, lo que no cabe medir en términos de fracasso ni como pérdida pura y simple<sup>146</sup>.

Esses volumes celestes por muito tempo nos guiaram e foram a nossa grande referência espacial, ao modo das grandes navegações e dos mapas estelares. Acreditávamos em sua imobilidade, fixos, desenhados num pergaminho, como se num reflexo imóvel da bóveda celeste pudéssemos antever nossos caminhos. Mas o que na verdade nos guiava

---

<sup>145</sup> Vale lembrar do livro homônimo de Haroldo de Campos, igualmente escrito de maneira experimental ou des-astrosa.

<sup>146</sup> BLANCHOT, Maurice. *La Escritura del Desastre*. Trad.: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990, p. 10.

era justamente o movimento desastroso desses astros que vagam, de uma vaga a outra, em deriva, na sua própria errância siderada.

- desejo -

A espuma nasce desse desejo, desse des-astre, dessa queda no acaso. Para lembrar o nascimento de Afrodite, o desastre está na castração de Urano e no lançar de sua genitália ao mar, conforme narra Hesíodo:

O pênis, tão logo cortando-o com o aço  
 atirou do continente no undoso mar,  
 aí muito boiou na planície, ao redor branca  
 espuma da imortal carne ejaculava-se, dela  
 uma virgem criou-se. (...) Afrodite,  
 Deusa nascida da espuma e bem-coroada  
 Citeréia  
 apelidam homens e Deuses, porque da espuma  
 criou-se e Citeréia porque tocou Citera,  
 Cípria porque nasceu na undosa Chipre,  
 e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz<sup>147</sup>

A genitália castrada de Urano, ou de Céu, assume a imagem desse astro que despenca e cai na intimidade do mar – mar-íntimo. Desse íntimo, retido nessa fenda, é que nasce Afrodite. Em *El Sentido del Mundo*, no parágrafo intitulado *Espacio: Constelaciones*, Nancy aproxima o desiderar ao movimento do desejo:

*Desiderium: la desideración* engendra el deseo. Frecuente y manifiestamente, en relación con motivo del deseo, la filosofía – incluso en el psicoanálisis – encaró el tema de la privación. ‘Deseo’ es la palabra que utilizamos para una pérdida infinita del sentido. El deseo no deja de blasonar la verdad filosófica: o bien la verdad en cuanto objeto de deseo, se constituye en falta estructural, en abismo o en lugar vacío, o bien

---

<sup>147</sup> HESÍODO. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. Trad.: Jaa Torrano. Sao Paulo: Iluminuras, 1995, s/p.

el deseo es él mismo lo verdadero que esencialmente perfora y vacía<sup>148</sup>.

Se desejo, *désire*, em francês, está contido em *desiderium*, do latim, desiderar poderia ser abdicar dessa influência, desamarar o destino da bóveda celeste ou desatar os nós, deixar o barco à deriva de si mesmo, ambos submetidos à soberania do acaso, do acidental. Nancy faz um apanhado dessa *polimorfia do desejo* para falar do desejo como falta, como privação: “El *desiderium* es precisamente la discontinuidad del reverso y del anverso, y la melancolía de no encontrar en la superficie otra cosa que la pérdida o la falta o lo que se les demandaba a las profundidades”<sup>149</sup>. Nessa imagem, o desejo se aproxima da Espuma, isso que se forma e se desdobra, se desloca até a superfície. Mas a espuma é a fenda, é o abismo informe, aquilo que, embora toque, atravessa e não se deixa reter.

“A profundeza se levantou em superfície...”<sup>150</sup>. É assim que começa o último parágrafo de *Peã para Afrodite*. A espuma é a abertura da profundeza. Não é a superfície que despenca, que se abisma, e sim a profundeza que se eleva, que se abre na fenda escumada, que se revela, imagem que surge no meio de sais de prata no papel sensível de uma fotografia. A espuma é o desejo da profundeza de ser tocada, esconde um desejo de profundidade.

### A Espuma e Bas Jan Ader

Bas Jan Ader é provavelmente mais conhecido (ou lembrado) pelo seu último trabalho, ou desastre, *In Search of the Miraculous*. Trata-se de uma performance dividida em três partes e interrompida misteriosamente durante sua execução. Ader desaparece ao tentar, sozinho, à bordo de um veleiro de 12 pés, cruzar o Atlântico, saindo dos EUA rumo à Holanda, num movimento de retorno à sua terra natal, à sua Ítaca, seu possível lugar seguro. Se ele, com seu sextante, se guiava pelo reflexo imóvel do céu, se ele tinha nos astros celestes o seu caminho liso e marítimo, parece deixar-se perder nessa deriva. Seis

---

<sup>148</sup> NANCY, NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Trad.: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La marca, 2003, p. 74.

<sup>149</sup> Idem, p. 75.

<sup>150</sup> NANCY, Jean-Luc. “Peã para Afrodite”. In: \_\_\_\_ *Demanda*. Trad.: Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlen Valder Loyolla. Florianópolis: UFSC; Chapecó: Argos, 2016, p. 324.

meses depois, sua nau é encontrada semi submersa, no meio da espuma oriunda do atrito entre o mar e o casco do barco, ao sul da Escócia. O mar-armadilha com suas sereias sedutoras, suas espumas desejosas, será esse o milagre que Bas Jan Ader procurava na sua odisseia de retorno? Depois da tentativa de reter o instante exato e inapreensível da queda, será que Ader, desta vez, tentou o milagre de reter a porosidade da espuma?



Figura 14

Querer gozar da superfície do raso e temer o fundo, um oceano, o desejo daquele que navega, próprio do homem do mar, o oceano desconhecido, o encontro com as sereias, o canto secreto que se camufla no sussurrar undoso do mar. A busca por Ítaca falha, e o artista desaparece, provando ser impossível cair ou atravessar esse vazio-oceano e chegar a um porto seguro.

Na medida em que pensamos a espuma como essa matéria que se forma na superfície dos líquidos, que emerge, que provém da agitação, da colisão, do movimento repetitivo, ritmado e ondulatório do mar, da queda do astro genital de Urano, estabelece-se ponto de intersecção evidente entre os trabalhos de Ader e o des-astre da espuma. As quedas do artista aproximam-se da performance mortal do naufrágio. Quanta



espuma o barco de Ader desbordou, quanto rastro escumado deixou o seu desaparecimento? Soçobrar não pode ser também cair?

Zozobrar, deseo de la caída, deseo que es el empuje y el atractivo de la caída, y siempre caen vários, caída múltiple, cada cual se sujeta a otro que es uno mismo y es la disolución – la dispersión – de sí, y esta contención es la precipitación misma, la fuga pánica, la muerte fuera de la muerte<sup>151</sup>.

Perder e perder-se, afundar e afundar-se ao mesmo tempo. É difícil fazer o corpo afundar intencionalmente. Bas Jan Ader realiza uma atividade passiva. Ele embarca, desata os nós, iça as velas, faz os rizos necessários. Mas o mar é tão soberano quanto o acaso para Mallarmè e o accidental para Blanchot, vai e vem, com força própria se acalma e se enfurece, leva espuma e devora embarcações. O mar se faz armadilha na sua imponderabilidade marítima. Basta um mergulho para dissolver-se em água salgada, numa espécie de osmose entre líquidos de concentração diferentes, reação físico-química permitida pela semipermeabilidade das membranas.

- porosas -

Bas Jan Ader é um confeccionador de espuma. Com suas quedas, desastres e afundamentos faz emergir da fenda abismal a mais pura e informe espuma branca e reluzente. A espuma, como dito anteriormente, necessita de impacto, de agitação, de calor, e talvez de um bocado de violência; para que emerja é preciso frêmito, uma vibração perceptível apenas pelo tato.

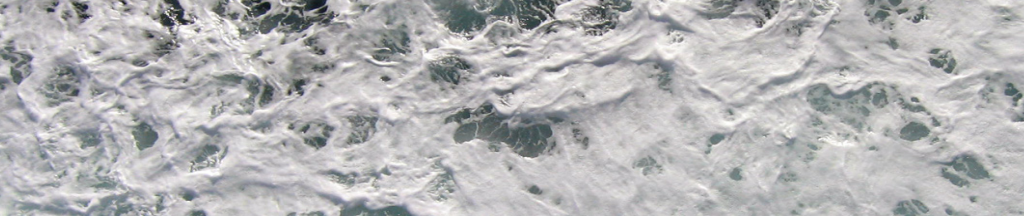
Para fazer emergir a espuma, Bas Jan Ader realiza o movimento inverso, ele a atravessa e submerge pela fenda oceânica. Ele toca a espuma e faz dela seu rastro. Bas Jan Ader está desiderado.

---

<sup>151</sup> BLANCHOT, Maurice. *La Escritura del Desastre*. Trad.: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990, p. 46.



*“In Search of the Miraculous”*



*One night in Los Angeles*

*In search of the miraculous* é uma daquelas coisas que permanecem em enigma. Uma aproximação pode cuidadosamente ser feita, mas a sensação é sempre a de que o milagroso precisa ser mantido em segredo, velado pelo mistério da noite e do mar. A última performance de Bas Jan Ader é uma espécie de buraco negro, de redemoinho que emana uma forte força gravitacional de sua massa-matéria e que suga a atenção, a curiosidade e os corpos. Como se Ader fosse tão deslumbrado pela gravidade que, através dessa busca pelo milagroso, ele conseguisse amplificar a força gravitacional de seu próprio corpo e ser sugado por essa potência, sugado por si mesmo, num maravilhoso *self-trap* gravitacional. *In search of the miraculous* foi uma busca sem volta.

Bas Jan Ader começa, em 1973, o que seria a primeira parte do seu último trabalho de arte. A performance *In search of the miraculous (one night in Los Angeles)* é uma travessia noturna pela cidade de Los Angeles, registrada fotograficamente por sua esposa, Mary-Sue Ader. O trajeto, iniciado nas montanhas, é, ao modo de Ader e Zaratustra, uma descida, uma jornada em direção ao mar, em direção ao Ocidente. O percurso noturno é iluminado pelas luzes da cidade e dos automóveis, pelas quais, em entrevista já citada, Bas Jan se diz fascinado. É uma travessia na noite, da noite. A noite é atravessada e Ader chega na orla marítima ao amanhecer. Ao mesmo tempo, essa espécie de labirinto-cidade-noturna é uma tentativa de Ader de ser também atravessado, de se deixar atravessar, de se fazer tocável. Sua última performance é uma travessia impossível para fora e dentro de si, um salto rumo a esse vazio que cresce no peito e que se desfaz na água salgada. O vazio desfeito que se torna um vazio sem limites, ou com limites marinhos, abissais e aquosos, que se desfaz na espuma porosa das ondas que rebentam na areia e nas pedras.

Vale lembrar que quinze anos antes da caminhada noturna de Ader, no outro lado do Atlântico, e não tão longe da terra natal de Bas Jan, Guy Debord publica a *Teoria da Deriva*<sup>152</sup>. Uma proposta para pensar a cidade psico-geograficamente a partir de suas aglomerações e das apropriações de seus habitantes. O procedimento situacionista propõe uma forma diferente de locomoção no espaço urbano e seus arredores, que se oponha aos conceitos clássicos de viagem ou passeio,

---

<sup>152</sup> DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. Les Lèvres nues n° 9, décembre 1956. In: Internationale Situationniste n° 2, décembre 1958. In: <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>

sem uma utilidade ou um ponto de chegada determinado. A deriva situacionista possui uma série de instruções com o intuito de promover uma percepção diferente da cidade e de seus habitantes, por exemplo, a sua realização durante o dia e preferencialmente em pequenos grupos. Ou seja, propõe uma espécie de método, ainda que não muito exato, para tentar romper com a racionalidade através de um comportamento *lúdico-construtivo*, para que a cidade, seus códigos e acasos “guiem” aqueles que se deixam levar. Apesar de não levantar a bandeira situacionista, o caso de Ader é também uma espécie de deriva, uma forma pouco convencional de pensar o espaço urbano e a interação entre homem, natureza e civilização.

Mas a deriva de Ader é noturna e solitária, do ocaso à aurora, diferente da que propõe Guy Debord com a expressão entre *dois intervalos de sono*<sup>153</sup> (do nascer ao por do sol). Bas Jan realiza sua deriva no seio noturno, no silêncio que ecoa da noite, como em *Night Fall*, outro elogio à noite. Seu deslocamento se aproxima mais de uma deriva marítima, como um veleiro que sem as condições de vento necessárias fica à mercê do movimento das marés, mas, ainda assim, mesmo que sem uma rota específica, permanece com destino certo. Ader possuía uma direção e um espaço para atravessar, deixa-se levar em direção ao sol, em direção ao mar. Ou, como sugere Javier Hontoria, a travessia de Bas Jan se aproxima do flâneur de Baudelaire: “El paseo de Bas Jan Ader poco tiene que ver con la deriva psicogeográfica de Debord. Se acerca más al instaurado por Baudelaire, aquel *flâneur* cuya sola ambición era caminar la ciudad para *experimentarla*”<sup>154</sup>.

Ader é o sujeito romântico e melancólico que desperdiça seu tempo e seu sono perambulando, admirado por essa cidade noturna e estranha que o afeta. Bas Jan está na margem da estrada, do mar, é, como foi dito no início, um artista da borda. Seu retrato da cidade não é claro, mas atravessado por clarões ou luminescências. Ader apresenta

---

<sup>153</sup> “La durée moyenne d’une dérive est la journée, considérée comme l’intervalle de temps compris entre deux périodes de sommeil. Les points de départ et d’arrivée, dans le temps, par rapport à la journée solaire, sont indifférents, mais il faut noter cependant que les dernières heures de la nuit sont généralement impropres à la dérive”. “A duração média de uma deriva é o dia. Considerado como o intervalo de tempo compreendido entre dois períodos de sono. Os pontos de partida e chegada no tempo com respeito à jornada do sol são indiferentes, mas deve assinalar-se, que as últimas horas da noite são geralmente inadequadas para a deriva”. (Tradução minha) DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. Op. cit.

<sup>154</sup> HONTORIA, Javier. *BAS JAN ADER – Entre dos Tierras*. Ed. Xunta: Galicia, 2010, p. 16.

fragmentos de uma cidade que cresce entre dois extremos: o mar e a montanha. Ele caminha em direção ao limite, até o limite.

Ao olhar as fotografias de *One night in Los Angeles*, primeira parte do tríptico *In search of miraculous*, nos deparamos com um bloco de imagens muito escuras, em preto e branco, cheias de contrastes e luzes urbanas que estouram o brilho. Nessas imagens, restam apenas uma região do visível, da qual é preciso se aproximar com cuidado para distinguir as formas que se apresentam entre o muito escuro e o muito claro que, cada um a seu modo, impedem de ver. Em algumas fotografias quase não é possível perceber a silhueta de Ader, que se perde entre o breu noturno e a luz ofuscante capturadas pelo diafragma.

A primeira imagem é a mais clara e nítida. Ader está de costas e caminha no acostamento de uma rodovia, de estilo *highway* norte americano, placas de sinalização e automóveis compõem a cena do que parece ser o final de um dia, que, no entanto, é o começo de uma noite, de uma série e de um percurso. As próximas imagens são todas iluminadas pelas luzes da cidade, que, junto de Ader, protagonizam as cenas.

Ader faz da luz, com seus efeitos, refrações, correntes e temperaturas, um objeto recorrente em suas obras. Lâmpadas estilhadas por uma pedra em *Night fall*, 1971; um holofote que ilumina uma frase na parede em *THOUGHTS UNSAID THEN FORGOTTEN*, 1973 e em *PLEASE DON'T LEAVE ME*, 1969; bulbos de luz que compõem as instalações de *Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks*, 1970 e de *Reader's digest digested*, 1970; e mesmo em *The artist as consumer of extreme comfort*, 1968, imagem em que Ader contempla uma lareira, iluminado por um elegante abajur.

De certa maneira, pensar a luz e a iluminação é um gesto inerente ao elaborar imagens e ao trabalho de qualquer artista visual. Ader insiste em trazer o foco de luz para suas cenas. São muitos os clarões luminosos, os brilhos e os contrastes entre claro e escuro, que, se por um lado remetem a cenas de pinturas românticas, por outro convocam a questão do ver, do mirar. Etimologicamente, a palavra milagre advém do verbo *mirare* (relacionado ao maravilhar-se), que inglês se desdobra em *mirror*, espelho, que por sua vez, em português, segue a mesma raiz da palavra *espectro*, que remonta ao fantasmagórico e ao luminoso. Ou seja, *In search of miraculous* é a procura de uma visão, de um alumbramento, uma luz, um espectro luminoso, a busca de uma iluminação, de um *fiat lux*.

A busca de Ader é pelo milagroso, e não pelo milagre. Há

nessa derivação uma diferença fundamental, pois quem busca um milagre procura por uma salvação, conseqüentemente por um deus, um transcendente. O *milagroso*, por sua vez, representa a busca pelo *divino*, que contém o mesmo radical da palavra *dia*, ambas com origem indo-européia no vocábulo *div*, ou do sânscrito *dyāuh*, que significam brilhante – como uma luz. Aquele que procura o milagroso persegue uma transcendência e não um transcendente, uma iluminação e não um iluminado.

*In search of miraculous - Fragments of unknown knowledge* é também o nome do livro do filósofo e matemático russo Piotr Demianovitch Ouspensky, que ficou conhecido por seus estudos a respeito do cosmos e da quarta dimensão e por propagar de forma confiável os ensinamentos de ‘G’ (Georgiï Ivanovič Ğurdžiev<sup>155</sup>), cuja obra possui forte teor místico e que associa diversas filosofias orientais do universo e do autoconhecimento. Sabedoria essa, que até a publicação do livro *In search of miraculous - Fragments of unknown Teaching*, era transmitida apenas de forma oral para seus alunos. Segundo Mary Sue, Bas Jan Ader não apenas conhecia a filosofia de Ouspensky, como possuía um exemplar desta obra fundamental, o que, inevitavelmente, aproxima a performance de Ader, a começar pelo título homônimo, deste livro que pretende transmitir “fragmentos de um conhecimento desconhecido”.

Logo na introdução, Ouspensky elabora uma breve definição do que, para ele, era o “milagroso”: espécie de travessia para uma realidade outra, acesso para o caminho em direção ao desconhecido. Nesse sentido, a performance de Ader se coloca na mesma linha dessa travessia em busca do milagroso:

Ao partir de São Petersburgo, tinha declarado que ia em busca do milagroso. É muito difícil definir o “milagroso”. Mas, para mim, esta palavra tinha sentido bem definido. Há muito já chegara a conclusão de que para escapar do labirinto de contradições em que vivemos, era necessário encontrar um caminho inteiramente novo, diferente de tudo que havíamos conhecido até então. Mas, onde começava esse

---

<sup>155</sup> Georgiï Ivanovič Ğurdžiev (1866 - 1949) foi um místico e mestre espiritual armênio e que se auto intitulava instrutor de dança. Ensinou a filosofia do autoconhecimento profundo através do que ele chamava de *lembrança de si* e de técnicas de respiração e dança orientais.



caminho novo ou perdido eu era incapaz de dizer. Já reconhecer então, como fato inegável, que, para além da fina película de falsa realidade, existia outra realidade que, por alguma razão, algo nos separava. O “milagroso” era a penetração nessa realidade desconhecida. E parecia-me que o caminho para esse desconhecido podia ser encontrado no Oriente. Por que no Oriente? Era difícil dizer. Talvez houvesse nesta idéia uma dose de romantismo. Em todo caso, havia também a convicção de que nada poderia ser encontrado aqui na Europa<sup>156</sup>.

Foi essa busca pelo milagroso que levou Ouspensky a ser discípulo de “G” por muitos anos. As práticas, que lembram as da yoga, incluíam técnicas de respiração, jejum e movimentos corporais, e tinham por objetivo acessar um *caminho*, um algo, uma sabedoria, uma consciência de si. Ao transcrever os ensinamentos de seu mestre, Ouspensky reitera:

A manifestação das leis de um cosmos em outro cosmos constitui o que chamamos de um *milagre*. Não pode haver nenhuma outra espécie de milagre. Um milagre não é uma violação das leis, nem um fenômeno fora das leis. É um fenômeno que ocorre num cosmo de acordo com as leis de outros cosmos. Essas leis são-nos desconhecidas e incompreensíveis e são, portanto, milagrosas<sup>157</sup>.

A partir desses fragmentos, podemos supor que o milagre é um acontecimento, uma amostragem do milagroso, mas, sobretudo, é algo que acontece e se encerra. Os milagres na mitologia cristã são muitas vezes utilizados como prova do poder divino, prova de que o transcendente (Deus) existe. Quando Jesus, por exemplo, caminha sobre as águas, o que ele faz é uma espécie de levitação que desafia a lei da gravidade, ato que acaba por confirmar que ele é filho de Deus. Mas, sob a perspectiva de Ouspensky, esse milagre é apenas a

---

<sup>156</sup> OUSPENSKY, Piotr Demianovitch. *Fragmentos de um ensinamento desconhecido - Em busca do Milagroso*. Trad. Eleonora Leitão de Carvalho. São Paulo: Editora Pensamento, 1985, p. 16.

<sup>157</sup> Idem, p. 239.

violação da lei da gravidade, ou uma violação da suposta harmonia do cosmos<sup>158</sup> com a qual estamos acostumados.

### Luzes, Holofotes e iluminações

O ensaio *A sobrevivência dos Vaga-lumes*, de Didi-Huberman, bem como os textos de Pasolini<sup>159</sup> a respeito dessas emissões de luz, desses pequenos brilhozinhos que rompem a noite, reforçam que o *milagroso* em Bas Jan Ader pode ser a procura por uma iluminação, por esses vaga-lumes que cintilam a escuridão do inferno dantesco. Esta aproximação permite, ainda, clarificar a relação simbólica entre milagroso e iluminação.

O cotejo entre a narração de Pasolini de sua dança embriagada de vinho e sol nascente, de seu corpo nu, iluminado como um vagalume, reluzindo à luz pura da aurora, e as imagens de *One night in Los Angeles*, revela uma curiosa coincidência. Ambos, Pasolini e Ader parecem compartilhar de um deslumbramento pela luz, especificamente pela tensão entre claro e escuro, pelos lampejos e espectros luminosos que rompem o breu noturno. Os dois parecem ser uma espécie de vagalume dançando na noite, tentando iluminar e aquecer seus corpos ao nascer do sol que ainda não clarificou o dia, ou como escreve Didi-Huberman, eles desfrutaram desse momento em que seres humanos tornam-se pirilampos:

Poder-se-ia dizer que, nessa situação extrema, Pasolini se desnudava como uma larva, afirmando ao mesmo tempo a humildade animal – próxima do solo, da terra, da vegetação – e a beleza de seu corpo jovem. Mas “todo branco” na claridade do sol que nascia, ele também dançava como um pirilampo, como um vagalume ou uma “pérola verde”. Clarão errático, certamente, mas clarão vivo, chama de desejo e de poesia encarnada. Ora, toda obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais

---

<sup>158</sup> A concepção de *cosmos* em Ouspensky é bastante complexa. De modo geral, “G” separa o universo em cosmos, microcosmos e macracosmos, sendo que um está contido no outro ou é uma espécie de miniatura do outro.

<sup>159</sup> (correspondência ao seu amigo Franco Farolfi, 1941 e *L’articolo delle lucciole*, 1975, ambos citados por Didi-Huberman)

momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado<sup>160</sup>.

A busca do milagroso é uma ânsia por esse efeito de estar “Sob olhar maravilhado”. Isso fica evidente diante da última fotografia da série *One night em Los Angeles*, quando o artista contempla o nascer do sol, imagem que é muito semelhante a *Farwell to my farwell friends*. Esse astro luminoso, solar, de dimensões cósmicas, que exerce grande força de atração sobre a Terra, não passaria despercebido para alguém que articulou a gravidade como tema central em seu trabalho, afinal, Terra e Sol, mesmo com toda sua magnitude e simbologia, não passam de corpos celestes que flutuam no vazio, em queda, derivando sem direção, sem referência. O que significaria cair no espaço sem gravidade? O que seria, nessa situação, olhar para baixo, para a vertigem? E ainda no âmbito etimológico, o milagroso não poderia ser o *(mar)avilhar-se* com o nascer do sol no deserto oceânico, ou com os raios luminosos refletindo na água salgada do mar? E até mesmo no meio de uma tempestade, como não admirar a força da natureza movendo um pequeno veleiro sobre suas ondas agitadas em meio aos relâmpagos que rasgam o céu verticalmente?

A relação entre Sol e Terra como um movimento de queda sem chão, sem base, ganha destaque no ensaio de Bataille, *O Ânus Solar*, que propõe o movimento da morte e do amor como metáforas do percurso de rotação terrestre, astros que se movem em relação ao outro, subindo e descendo, solicitando-se numa espécie de dança vertical erótica. Nas fotografias noturnas de Los Angeles, Ader soçobra ao modo de um espectro, ou nas palavras de Bataille:

O homem, como um espectro, é ligeiro a levantar-se de um caixão, e como ele soçobra.

Horas mais tarde levanta-se outra vez e soçobra, e sempre assim, dia após dia: grande coito com a atmosfera do céu que a rotação da terra, perante o sol, dirige.

E apesar da vida terrestre ritmar o seu movimento nessa rotação, por imagem não tem a terra que roda mas o membro que penetra a

---

<sup>160</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2014, p. 22.

fêmea e dela quase por inteiro sai, para voltar a entrar<sup>161</sup>.

Bataille instaura uma queda sem fim, sem fundo, para que o corpo, ainda que dolorido, repouse. Ele tenta romper o fundo, ou subverter o baixo. É a partir do nascer do Sol que essa fratura é feita. Bataille desmonta o espaço cartesiano com seus eixos verticais e horizontais. A vertigem se instala, porque toda a queda infinita é uma queda circular, como o movimento de translação e rotação da Terra em torno de si mesma e do Sol. Ou como propõe Laurent Jenny:

Nous retirer le sol sous les pieds, c'est nous placer dans la situation dégradante du trébuchement. Or Bataille fait encore davantage: il nous inflige une chute intellectuelle absolue. S'il est vrai que pour Hegel, «la nature est la chute de l'idée», Bataille se donne pour tâche d'opérer dans tous ses écrits cette catastrophe intellectuelle. La chute à laquelle il nous pousse n'est pas chute sur un soubassement où, au prix d'une humiliation, nous pourrions trouver la chance d'une fondation. En elle, on ne retrouve rien de ces meurtrissures heureuses, qui chez Montaigne ou Rousseau, ouvrent à un nouveau sentiment du monde. Elle ne rejoue pas non plus, comme chez Baudelaire, une Chute originelle - nous ramenant ainsi à la vérité d'un monde dont le Mal est constitutif. La chute chez Bataille nous dérobe la rencontre du Bas. Elle nous retire même le heurt, la borne douloureuse du choc sur la terre, qui pour le moins joue le rôle de point d'arrêt. C'est que chez Bataille le Bas lui-même est l'objet d'une métamorphose. Il n'a plus rien d'inerte, ni de stable. Il cache un feu qui couve. Il est le lieu d'accumulation d'une force éruptive. A tout instant, il pourrait exploser, s'inverser en Haut et nous arracher à la terre pour nous rejeter dans le vide du ciel.

---

<sup>161</sup> BATAILLE, Georges. *O Ânus Solar*. Trad. Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985, p. 14.

Bataille nous promet la destruction de nos repères et la perte extatique de notre espace<sup>162</sup>.

A série fotográfica *One night in Los Angeles* apresenta a figura de Bas Jan Ader, na maioria das vezes, como um contorno negro na contraluz, um dançarino noturno sem limitações espaciais. Uma silhueta caminha no acostamento, ao lado dos automóveis, pendula sobre algum tipo de cumeeira, adentra um túnel ofuscante, por vezes desaparece e, por fim, observa o sol nascente junto ao mar.

Em abril de 1975, como um anúncio de sua travessia oceânica, Ader apresenta as 18 fotografias numa pequena galeria de Los Angeles, a Claire Copley Gallery. A noite de abertura é marcada por uma performance. Ader convida uma pianista e alguns alunos do coral da faculdade de Irvine, onde lecionava na época, para interpretarem a canção *searching*<sup>163</sup>, hit norte americano dos anos 1950, lançado pela banda *The Coasters*.

---

<sup>162</sup> “Remover o solo sob nossos pés é colocar-nos na situação degradante do tropeço. Mas Bataille faz ainda mais: ele nos inflige uma queda intelectual absoluta. Se é verdade que, para Hegel, “a natureza é a queda da idéia”, Bataille se coloca a tarefa de operar em todos os seus escritos essa catástrofe intelectual. A queda a que ele nos está empurrando não é sobre uma base ou, ao preço de uma humilhação, sobre algo que pudéssemos encontrar a chance de uma fundação. Nela, não se encontra nada dessas brincadeiras felizes, que em Montaigne ou Rousseau, abrem para um novo sentimento do mundo. Também não repete, como em Baudelaire, uma queda original - trazendo-nos de volta à verdade de um mundo do qual o Mal é constitutivo. A queda em Bataille nos roubou o reencontro com o baixo. Ele nos tira a própria batida, o limite doloroso do choque no chão, que pelo menos desempenha o papel de ponto de parada. É porque, em Bataille, o próprio baixo é o objeto de uma metamorfose. Ele não tem mais nada de inerte, nem de estável. Ele esconde um fogo ardente. É o lugar da acumulação de uma força eruptiva. A qualquer momento poderia explodir, se inverter em Alto e nos arrancar o chão para nos reenviar de volta ao vazio do céu. Bataille promete-nos a destruição de nossos pontos de referência e a perda extática do nosso espaço” (Tradução minha). JENNY, Laurent. *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*. Paris: Presses Univertaires de France, 1997, p. 156.

<sup>163</sup> Gonna find her/ Gonna find her/ Yeah, I've been searching/Oh, yeah, searching/ every which a-way/ Yeah, yeah but I'm like the Northwest Mouties/ You know I'll bring her in some day/ Well, now, if I have to swim a river/ You know I will/ And if I have to climb a mountain/ You know I will/ And if she's a hiding up/ On a blueberry hill/ Am I gonna find her, child?/ You know I will/ You know I'll bring her in some day/ Gonna find her/ Gonna find her...



Figura 15

Durante a exposição, as fotografias da travessia noturna são projetadas em slides na parede. Os versos da canção aparecem escritos à mão com uma caneta branca, na parte inferior das imagens. A letra parece problematizar a busca de uma paixão, de um sujeito romântico obstinado em encontrar sua amada, tema típico de uma canção pop, aparentemente sem nenhum significado profundo. Mas, quando essa mesma letra vira legenda das fotografias de Ader, ela ganha um tom existencialista, de uma busca pessoal, uma caminhada em direção do sublime. Para o curador e crítico de arte Jan Verwoert:

The combinatorial effect of placing these words with Ader's images of a night-time walk is highly ambiguous. On the one hand the absurdly formulaic character of the lyrics foreground the derivative nature of the images and thereby makes the entire work seem like a practical study on the rhetorics of romantic representation. On the other hand, the genuine experience of a night-time walk, which the images clearly communicate, fills the empty formula of the song-text with new meaning<sup>164</sup>.

<sup>164</sup> “O efeito combinatório de colocar essas palavras com as imagens de Ader em uma caminhada noturna é altamente ambíguo. Por um lado, o caráter absurdamente clichê da letra apresenta a natureza derivada das imagens e, assim, faz todo o trabalho parecer um estudo prático sobre as retóricas da representação romântica.

Esse novo significado parece funcionar como um elogio ao deslocamento. A questão do amor romântico é associada a essa busca constante, a de uma salvação sabidamente inalcançável, mas que ainda assim deve ser feita. Ao lado da canção pop norte americana, Ader afirma sua caminhada noturna, sua deriva, como uma busca, e traz das montanhas uma pista do seu milagroso: o brilho ofuscante que nasce nas cordilheiras do oriente, perseguindo eternamente a noite, o sol.



Figura 16

Para Jan Verwoert, a performance de Ader se aproxima da história de um herói trágico. Alguém que toma uma decisão consciente para realizar um plano que inevitavelmente levará à sua queda:

The tragic hero gets himself into a hopeless situation to resolve a crisis by bringing about a resolution that, because he will have sacrificed himself in the process of enforcing this resolution, will, in retrospect, appear to have been inevitable<sup>165</sup>.

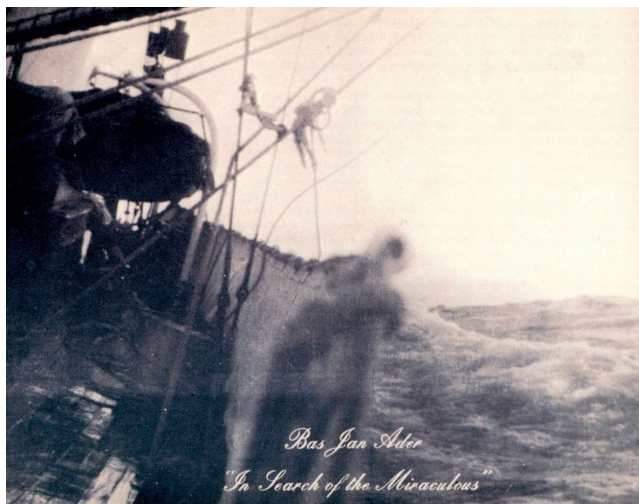
---

Por outro lado, a experiência genuína de uma caminhada noturna, que as imagens comunicam claramente, preenche a fórmula vazia do texto da música com um novo significado” (Tradução minha). VERWOERT, Jan. *Bas Jan Ader, In Search of Miraculous*. Londres: Afterall Books, 2006, p. 4.

<sup>165</sup> “O herói trágico se coloca em uma situação desesperadora para resolver uma crise, trazendo uma resolução que, por ter se sacrificado no processo de aplicação dessa resolução, parecerá, em retrospectiva, inevitável” (Tradução minha).

Na esteira de Verwoert, a questão entre passividade e atividade volta a pulsar na trajetória de Ader. Pensar seus trabalhos através de uma tomada de decisão que de alguma forma o leva a um ponto de passividade, impor-se uma queda inevitável, forçar a resolução de uma crise (de queda) colocando-se numa situação de desesperança, numa experiência limite, é próprio de uma passividade ativa e próximo do que foi articulado como um *self-trap* nas páginas anteriores.

O convite para a exposição da primeira parte se apresenta como um prenúncio de sua próxima travessia: uma foto antiga, preta e branca, com a imagem de um barco navegando em ondas agitadas. Sobre a embarcação, um vulto que parece humano é lançado contra o guarda mancebo do convés<sup>166</sup> principal da embarcação. Na parte inferior, lê-se, em itálico: *Bas Jan Ader - In search of the miraculous*.



Em junho de 1975, Ader anuncia a travessia oceânica. Em parceria com sua galeria em Amsterdam, a Art&Project, publica o conhecido *bulletin* 89, associado à Claire Copley Gallery, onde foi exposta a primeira parte do projeto, e ao Groningen Museum, situado na cidade

Figura 17

---

VERWOERT, Jan. *Bas Jan Ader, In Search of Miraculous*. Londres: Afterall Books, 2006, p. 28.

<sup>166</sup> Ironicamente também conhecido como *tombadilho* devido à facilidade de se cair nesta parte das embarcações.



natal de Ader, Groningen, onde seriam expostas as três partes do projeto, que nunca foi completado.

Ader envia à Art&Project um cartão postal com a foto que seria publicada no *Bulletin 89*, junto com a partitura da canção que acompanha as imagens da primeira parte da performance. Em 9 de julho de 1975, às duas da tarde, desatraca do porto de Chatham, em Manhatam, desaparecendo em direção ao horizonte. Um dia antes de partir, ele envia um postal para seus galeristas, com o que viria a ser a sua última mensagem: “See you in 8-10 weeks”.

AD / 45 / 094

1 2009 / 016 0

art & project

**bulletin 89**

1007 amsterdam  
vestermaatweg 36  
(020) 713391

druckwerk aan  
printed matter to  
museum los angeles-ven kopley  
galerij  
the 2002 extended  
retheater/Jan 16-20

**bas jan ader**

"In search of the miraculous"  
(songs for the north atlantic) July 1975 - )

in cooperation with the claire a. kopley  
gallery, los angeles, usa, and the  
groninger museum, groningen, holland

Figura 18

Bas Jan era um velejador com certa experiência. Essa não havia sido a sua primeira travessia oceânica. Entre 1962 e 1963, ele atravessou o Atlântico à bordo do veleiro *Felicidad* com um americano que acabara de conhecer durante sua viagem para o Marrocos. Neil Tucker Birkhead precisava de um tripulante para realizar a expedição rumo aos EUA. A viagem tornou-se uma longa jornada marítima com direito a tempestades, barco retido, danificado, rebocado, dias de calma e escassez de comida e água. Com todas as situações adversas, Ader e seu novo amigo chegaram, embora um pouco desnutridos, ao destino. Além

disso, durante o período em que viveu na costa oeste, Bas Jan costumava velejar sozinho ou com seu irmão Erik Ader. Ambos, tendo nascido na Holanda, mantinham um forte vínculo com a vela e o mar.

Dentro do possível, e de seus recursos financeiros que não eram abundantes, Ader se preparou e a seu barco para a viagem. Reforçou o casco de fibra, instalou um leme de vento<sup>167</sup>, o que lhe permitiria dormir por algumas horas, adquiriu um rádio receptor, abasteceu os armários de mantimentos e água para um período de 180 dias, comprou as cartas náuticas necessárias, e, guiado pelos astros, com auxílio de um sextante de plástico<sup>168</sup>, partiu para sua travessia solitária.

Há pouco mais de 40 anos, a principal forma de localização não era o GPS. Os primeiros satélites foram lançados em 1978 e o sistema foi declarado totalmente operacional apenas em 1995. Desta maneira, o sextante era, até pouco tempo, a melhor forma de localização marítima. Atualmente o GPS é um recurso universalmente acessível, presente em qualquer aparelho celular mais moderno, o que limita o sextante a um confiável e complexo aparato curioso. Dois fatores parecem relevantes: o primeiro é que o GPS substitui os astros por satélites, e o segundo é que, ao usar um sextante, a experiência de Ader torna-se um desastre em todos os sentidos da palavra, tanto pelo fim trágico de sua travessia quanto pelo seu desamarrar da abóboda celeste.

### A beira do desaparecimento

Diz-se que quando vemos uma estrela, o que se vê é apenas o rastro de seu brilho que continua viajando em nossa direção, e que o corpo estelar provavelmente há muito já se desfez em poeira cósmica.

---

<sup>167</sup> Leme de Vento é um dispositivo que faz o papel de timoneiro, corrigindo o rumo de um barco automaticamente. Funciona como um “piloto automático” que utiliza o vento como referencial de direção. Quando o barco sai do rumo, o ângulo de incidência do vento altera-se. O Leme de Vento detecta esta alteração e atua sobre o leme do barco, corrigindo assim o rumo. Enquanto a direção do vento mantiver-se constante, o leme de vento conduzirá o barco no rumo desejado.

<sup>168</sup> Usado desde das épocas das grandes navegações, com seus devidos aprimoramentos, para localização através da posição de estrelas e outros corpos celestes, o sextante é um instrumento óptico de reflexão, cujo limbo graduado ocupa a sexta parte do círculo (60 graus) e que permite medir, a bordo de um navio ou de uma aeronave, a altura dos astros e suas distâncias angulares, não obstante a instabilidade do observador.

Se é verdade que continuamos vendo o que já desapareceu, em que devemos acreditar, no que vemos ou naquilo que sabemos? Tornam-se os rastros uma forma de existência? A problemática da origem poderia ser simplificada se levássemos em consideração que confiamos num brilho sem corpo, de origem desfeita, desconhecida, inexistente.

O tempo de existência de uma estrela é muito mais extenso que a distância que seu brilho percorre. Suas dimensões, de tempo e matéria, são cósmicas. Se uma estrela do Cruzeiro do Sul caísse sobre si mesma hoje – caísse porque é literalmente o que acontece, a parte externa cai sobre o núcleo estelar que não resiste à própria força da gravidade –, deixaríamos de ver seu brilho apenas daqui a quinhentos anos, enquanto sua estimativa de vida é de cerca de dois milhões de anos. Presenciar a morte de uma estrela é, além de um desastre, uma questão de sorte-acaso-azar.

O desaparecer de uma estrela nos ensina, metaforicamente, que esse apagamento é antes de tudo um movimento de queda. Ensina também que essa queda se inicia muito antes do que se mensura, é um movimento contínuo e que provavelmente acompanha a estrela por toda sua existência. Por último, e não menos importante, nos mostra que a sina de uma estrela aponta que, mesmo quando *caída, fracassada*, seu brilho, e conseqüentemente sua imagem, continuam vagando pelo espaço e conservando sua existência. Toda estrela é, no limite, cadente.

Esse movimento estelar vai ao encontro do que Didi-Huberman teoriza em *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Na direção contrária de Giorgio Agamben, que para Didi-Huberman tende a falar da experiência, com o ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin, como pressuposto, em termos de destruição, caso encerrado e *destruição efetuada*<sup>169</sup>, o autor de *Sobrevivência* assinala que o desaparecer é um movimento, e não uma *ocorrência passada*. Sob esta perspectiva, a famosa expressão cunhada por Benjamin “a experiência caiu em cotação” ganha outro sentido, não o de um encerramento, mas o de uma abertura e de uma persistência no tempo, menos aquilo que está cessado e mais aquilo que persiste como um movimento contínuo:

“A experiência caiu em cotação” (*die Erfahrung ist im Kurse gefallen*): o particípio *gefallen*, “caído, fracassado”, indica certamente um movimento terrível. Mas continua sendo um movimento. Mais ainda, ele soa estranhamente

---

<sup>169</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 120.

a nossos ouvidos, uma vez que *gefallen* significa, por outro lado, o ato de amar, de agradar, de convir. E, sobretudo, esse movimento não diz respeito à própria experiência, mas a sua “cotação” na bolsa de valores modernos (o diagnóstico de Benjamin se confirma ainda se se considera a “bolsa de valores” pós-moderna)<sup>170</sup>.

O fato de *gefallen* significar tanto o *caído*, *fracassado* quanto o *ato de amar*, *de convir*, bem como o fato de *fall* denotar tanto uma *queda* quanto um *caso*, corrobora a afirmação do jovem Ader, em entrevista supracitada, de que fazer arte é como fazer amor. Torna-se compreensível, também, o pedido de Ader para que não se interpretasse a sua declaração em sentido sexual, para ele limitador. De modo mais abrangente, pode-se dizer que, para Ader, fazer arte é como cair, o que também reforça a leitura de Flusser a respeito do primeiro aforismo do *Tractatus*, de Wittgenstein, *Die Welt ist alles, was der Fall ist*. Segundo Flusser, *Fall*, em alemão, é caso, latinização de “o caído”. Assim, se para Flusser a sentença se traduz por “o mundo é tudo que é o caso”, uma segunda tradução, que tivesse Ader por horizonte, teria por resultado algo próximo de “o mundo é tudo que caiu”. Por fim, não custa lembrar que, para se referir ao sujeito apaixonado, diz-se que “tem uma queda” ou que “caiu de amores” – *fall in love* e *tomber d’amour*, nas expressões em inglês e francês, respectivamente.

O próprio Benjamin, quando aponta que a experiência está em vias de desaparecer, sugere a imagem da queda: “As ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo<sup>171</sup>”. O conhecido ensaio de Benjamin deixa claro que o que está em extinção não é a experiência, mas o valor atribuído a ela. E é justamente a partir desse movimento de queda do valor da experiência que percebemos sua existência, seus rastros e sua falta. De forma análoga, é só quando desaparecem que os vagalumes de Pasolini se fazem notar. É a intermitência e a promessa do reaparecer que conferem potência aos desaparecidos: “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de

---

<sup>170</sup> Idem, p. 121.

<sup>171</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: \_\_\_\_ *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.

distante e que se distancia cada vez mais<sup>172</sup>”. É essa distância, esse silêncio, que permite que o vejamos, que o escutemos, é o movimento de desaparecer, ou o rastro que resta desse desaparecimento, que possibilita a percepção de sua existência. O narrador de Benjamin é uma estrela, está caindo em direção ao seu desaparecimento e seu rastro é a sua evidência. O movimento de queda permite observar que algo, neste caso a experiência, existe. Nas palavras de Didi-Huberman:

O valor da experiência caiu em cotação sem dúvida. Mas a queda ainda é experiência, ou seja, contestação, em seu próprio movimento, da queda sofrida. A queda, o não saber se tornam potências na escrita que os transmite<sup>173</sup>.

Não é o caso, portanto, de analisar a queda da experiência sob ponto de vista pejorativo, como normalmente se faz, nem avaliar, o que também é comum, que a experiência não é mais possível no mundo moderno. Ao contrário, a queda da experiência, ou uma experiência cadente, deve ser pensada como a única forma de experiência possível. A queda é o movimento primeiro, quando do nascimento o feto rompe o ventre acoradado sobre a terra, e é, ao mesmo tempo, o movimento último, o da morte, quando o corpo sucumbe na cova. A própria máxima de Martin Heidegger, de que “o ser é para a morte”, pode ser ressignificada a partir desta ótica: o ser-para-a-queda ou o ser-para-o-desaparecimento.

Quando Benjamin afirma que as narrativas do longínquo perdem espaço para o que conhecemos como “informação”, aquela notícia verificável que acontece ao lado e que passa ser mais relevante do que a fábula, o filósofo aponta uma diferença fundamental entre os dois gêneros textuais: o primeiro normalmente recorre ao miraculoso, ao inexplicável, ao fabuloso, enquanto do segundo é exigido plausibilidade e verificabilidade. “Cada manhã recebemos notícias do mundo todo. E, no entanto, somos pobres de histórias surpreendentes<sup>174</sup>”.

Bas Jan não concede explicações, o que temos é apenas essa ideia quase irracional que se resume através do título *In search of miraculous*.

---

<sup>172</sup> Idem, p. 203.

<sup>173</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, 120.

<sup>174</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: \_\_\_\_ *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 203.

Essas ausências de esclarecimentos vão além de seu desaparecimento misterioso, pois já nos seus primeiros trabalhos de queda o espectador nunca é informado como ou porque ele está sobre o telhado de uma casa ou pendurado numa árvore. O performer simplesmente cai, sem antes e nem depois. Como em *I'm too sad to tell you*, ninguém sabe o motivo do choro desmedido, repetido eternamente em *looping*. As ações de Ader estão dadas, inevitáveis e sem explicações lógicas.

Segundo explica Jan Verwoert, todo o excesso de informação é vetado, nada é contado a respeito de suas motivações ou possíveis intenções ao realizar suas performances: “All excess information is stripped away from the idea. No stories are told about the background of any of the actions Ader performs”<sup>175</sup>. Para Verwoert, Bas Jan se aproxima dos fundamentos da arte conceitual, ao mesmo tempo em que constrói uma narrativa. A partir desta premissa, o crítico contextualiza o trabalho de Ader no panorama da arte conceitual e, principalmente, nos escritos do artista Sol Le Witt, amigo de Ader e autor de *Paragraphs on Conceptual Art*<sup>176</sup>, de 1969, que inicia com a seguinte sentença: “Os artistas conceituais são místicos ao invés de racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar”<sup>177</sup>.

A polarização entre misticismo e racionalidade se assemelha àquela feita por Benjamim entre o fabuloso e a plausível. Mesmo nunca tendo se afirmado como artista conceitual, o trabalho de Ader, que muitas vezes é taxado de louco, insano e suicida, se afasta da plausibilidade e se aproxima do miraculoso. A experiência de Ader quer ser narrada, contada de alguma forma, mas não aos moldes de uma notícia de jornal. A experiência da queda não informa nada a ninguém, ela se propaga como uma onda.

Didi-Huberman sugere que os pirilampos, esses seres destinados a vagar como onda carregando seu fiapo de luz, não desapareceram: o que desapareceu foi a capacidade de vê-los. Nessa espécie de elogio ao movimento, mais otimista que o Pasolini de 1975, o filósofo postula que, enquanto houver desejo, enquanto houver dança, devemos nos

---

<sup>175</sup> “Todo excesso de informação é retirado da ideia. Nenhuma história é contada sobre o pano de fundo de qualquer uma das performance que Ader realiza” (Tradução minha). VERWOERT, Jan. *Bas Jan Ader, In Search of Miraculous*. Londres: Afterall Books, 2006, p. 3.

<sup>176</sup> LE WITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*. New York: 0-9 e Londres: Art-Language, 1969.

<sup>177</sup> LE WITT, Sol. *Sentenças sobre a arte conceitual*. Trad. Silvia Bigi e Márión Strecker Gomes. São Paulo: Arte em São Paulo, n. 15, maio de 1983

tornar vaga-lumes, desaparecendo e *redesaparecendo*, assim como Ader que, desaparecido, não cessa de desaparecer:

Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas da humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre passado e futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca<sup>178</sup>.

O desaparecimento está mais para o lado da intermitência do que para o do definitivo. Ele é sempre potência, pois aquele que desaparece está destinado a uma sobrevivência pulsante, seja pela iminência de reaparecer, pela esperança de um retorno inesperado, seja pelos rastros que ocasionalmente surgem após o esvanecimento.

Quando Pasolini escreve *L'articolo delle luciolle*, em 1975, ele tem em vista sobretudo a situação política italiana, e sobre como o fascismo, que em teoria havia sido exterminado, ainda corrompia e destruía qualquer forma de potência poética, de inocência, de delicadeza luminosa, de vagalumes, que, segundo a tese de Pasolini, desapareciam devido a poluição e à iluminação artificial das cidades. O cineasta denuncia o fascismo não declarado, muito semelhante à situação política do Brasil atual, que por meios obscuros, ou por clarões de holofotes, tenta suprimir as formas de pensamento poético, subjetivo e artístico. Como sintetiza Didi-Huberman: “Em 1974, Pasolini desenvolverá amplamente seu tema do “genocídio cultural”. O “verdadeiro fascismo”, diz ele, é aquele que tem como alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo”<sup>179</sup>. Ser vaga-lume é ser intermitente, é emitir lampejos, é dançar no escuro, é por fim se tornar um tipo de estrela, que, ainda que expirada, conserva seu brilho no meio da noite.

---

<sup>178</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 154.

<sup>179</sup> Idem, p. 29.

Em *O que é o contemporâneo*, Agamben afirma que o poeta é aquele que deve fixar o olhar no seu tempo. Mas esse esforço para ver deve ser direcionado para o escuro, para o que não se vê sob a luz do dia, que se esconde na sombra das noites: “Contemporâneo é justamente aquele que sabe ver essa obscuridade”<sup>180</sup>. Em tom interrogativo, Agamben questiona o que significaria enxergar as trevas ou que tipo de visão é aquele que se mostra no escuro. Ele recorre à neurofisiologia da visão para explicar o que os cientistas da área chamam de *off-cells*, células que entram em atividade apenas quando há ausência de luz, e que são responsáveis pela sensação da visão no escuro:

O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltamos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica em uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes<sup>181</sup>.

Não se deixar apagar pelo grande clarão do presente é, para Agamben, uma virtude do contemporâneo. Uma espécie de vagalume ao contrário, não aquele que ilumina com pequenas luzinhas a escuridão, mas que em meio à claridade ofuscante seja capaz de preservar e de continuar vendo os pontos de escuridão que interpelam o presente: “Contemporâneo é aquele que recebe em seu rosto o facho de trevas que provêm do seu tempo”<sup>182</sup>. De certa forma, são dois pontos de ver e preservar a mesma coisa, ou ver as mesmas *nuanças* que se formam entre o claro e o escuro.

Durante o período de ditadura no Brasil, dentre os muitos presos políticos, reprimidos, mortos e desaparecidos pelo estado militar, estima-se que centenas de casos continuam sem nenhuma explicação. Vagalumes que sumiram sem deixar rastros, que no meio da dança noturna foram capturados pelos holofotes inibidores, torturados e

---

<sup>180</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Editora Argos, Chapecó, SC, 2009, p.63.

<sup>181</sup> Ibidem.

<sup>182</sup> Idem, p. 64.



transformados em mortos sem corpo, deixando suas famílias, mães, filhos e viúvas no escuro, implorando por um cadáver, um documento, um vestígio. Essa fatura histórica alia o desaparecimento, como ocorreu durante o nazismo, a uma espécie de eufemismo para homicídio, pois um crime sem cadáver é muitas vezes um delito sem culpado.

No Chile, Pinochet matou e desapareceu com corpos de presos políticos por 17 anos, a maioria deles enterrados no deserto do Atacama. Um belíssimo documentário, *La nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán, faz uma interessante analogia entre esses corpos desaparecidos e os corpos estelares. Mulheres e astrônomos convivem no mesmo deserto. Elas olham para o chão, procuram por restos de familiares. Eles olham para o céu estrelado do Atacama, procuram algo que não conhecem. Ambos perseguem uma conexão com o mundo em que vivem através de uma aproximação entre passado e futuro. Astronomia e arqueologia se tornam uma variação da mesma pesquisa com objetos localizados em direções contrárias, uma no céu e outra na terra. Como se o cálcio que constitui as estrelas fosse o mesmo que integrasse os fragmentos de ossos, como se esses estilhaços fossem reflexos de uma constelação, a ponto de fazer com que essas mulheres, desastradas, se guiassem por esses vestígios lançados no deserto.

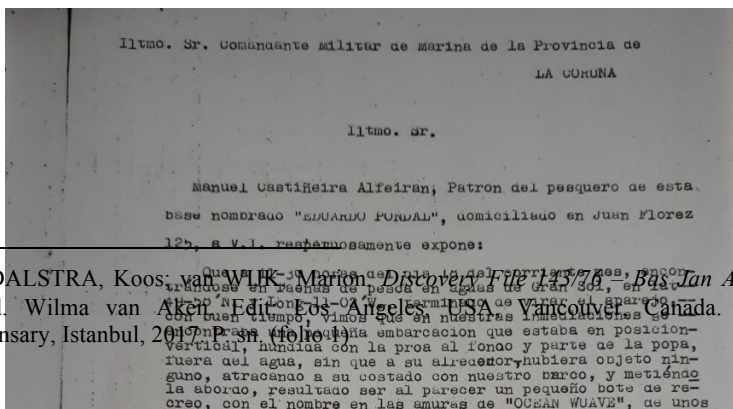
Em homenagem ao desaparecimento de Bas Jan Ader, o artista David Horvitz realiza a performance *disappearing video*, na qual caminha em direção ao horizonte num gramado coberto por uma densa neblina. A cada passo, sua silhueta fica mais difusa, até o momento em que quase não é possível distinguir o performer da neblina. Fato que gera uma incerteza a respeito do visível, seguido da certeza do desaparecimento. O vídeo de pouco mais de um minuto nos faz perceber a dificuldade de fixar um ponto exato de desaparecimento, assim como a impossibilidade de fixar o instante exato da queda. Antes de se apagar por completo da cena, percebe-se que o que desaparece por fim já não é a forma inicial que seguimos com os olhos, pois o contraste esmaece, um vulto se forma, depois uma sombra, para só então restar apenas a paisagem onírica de neblina. A imagem se desfaz entre a bruma até o seu completo esvanecimento.

De forma semelhante, ao assistir a um barco desaparecer em direção do horizonte nota-se que o ponto minúsculo que se vê tocar a linha que separa céu e mar deixa de ser um barco antes de não ser mais totalmente visível. Sua forma se desfaz pouco a pouco entre a maresia e a distância que toma do porto de partida, do ponto de vista, até por fim não deixar rastros. Mas como enfim determinar o ponto de desaparecimento? E o que esse desaparecer significa? Uma morte ou

uma esperança de reencontro? Ou uma existência que perdurará indefinidamente?

Quando Ader parte em direção ao Velho Continente, espera-se que ele chegue ao seu destino em aproximadamente dois ou três meses, embora não houvesse uma data específica. Esse fator faz com que seu desaparecimento leve algum tempo para ser consumado. Em setembro de 1975, como combinado, Mary Sue viaja a Amsterdã para esperar o marido, que não aparece no tempo previsto. Em razão de compromissos em Los Angeles, ela retorna para os EUA enquanto aguarda futuras notícias, mas não deixa de comunicar a mãe e o irmão de Ader, bem como seus galeristas e as autoridades navais responsáveis.

Na tarde de 18 de abril de 1976, Manuel Castiñeira Alfeiran, comandante do barco pesqueiro espanhol *Eduardo Pondal*, encontra o veleiro “*Ocean Wave*” a cerca de 150 milhas a sudoeste da Irlanda. Semi-submerso, na vertical, com o convés tomado por cracas, sem mastro, sem guarda-mancebo, sem escotilha, sem o leme de vento e sem nenhum vestígio da tripulação até então desconhecida. Os pescadores recolhem o barco com o guindaste comum para os navios pesqueiros e o levam ao porto de La Coruña, conforme consta no processo da marinha espanhola compilado no livro *Discovery file 143/76 – Bas Jan Ader*<sup>183</sup>, dos editores Koos Dalstra e Marion van Wijk – a obra é um importante trabalho de arquivo que reúne os documentos do desaparecimento de Ader e de seu pequeno veleiro. Semanas depois, seu barco também desaparece misteriosamente do porto espanhol, antes das investigações serem concluídas, fato que impossibilitou o desvendamento da possível causa do naufrágio. O processo se inicia com uma carta de Manuel Alfeiran, que comunica a marinha espanhola a respeito da embarcação encontrada:



<sup>183</sup> DALSTRA, Koos; van WIJK, Marion. *Discovery File 143/76 – Bas Jan Ader*. Trad. Wilma van Akel. Ed. Les Écrites, BISA Vancouver, Canadá. Jeff Khonsary, Istanbul, 2017. P. 34. (folio 11)

Figura 19

Onze días depois do *Ocean Wave* ser retirado do mar, em 29/04/1976, o jornal local *La voz de Galicia* publica uma nota<sup>184</sup> sobre a

---

<sup>184</sup> “El pesquero coruñés «Eduardo Ponda!» halló en aguas del Gran Sol, cuando se dedicaba a las faenas de pesca, una pequeña embarcación a la deriva, que recogió y la trajo a La Coruña. La embarcación es de unos cuatro metros de eslora y lleva pintado en sus amuras el nombre “Ocean Wave”. Tiene un pequeño habitáculo en proa y estaba preparada para navegar a vela. En su interior fueron encontradas muy estropeadas, latas de conservas, una pequeña cocina de petróleo, un sextante de plástico, documentación diversa y un pasaporte holandés a nombre de Bastían Johan Christian Ader, nacido el 4 -de abril de 1942. Por estar mojado el pasaporte, no se aprecia el lugar de nacimiento. Entre la documentación figuraba también una cédula de identificación al mismo nombre”. Nota do jornal *La voz de Galicia* de 29/04/1976.

misteriosa embarcação localizada à própria sorte, no meio do mar. A breve notícia é acompanhada por aquela que talvez seja a única fotografia do veleiro após o naufrágio, imagem essa que oferece uma pequena ideia da condição em que o *Ocean Wave* se encontrava.

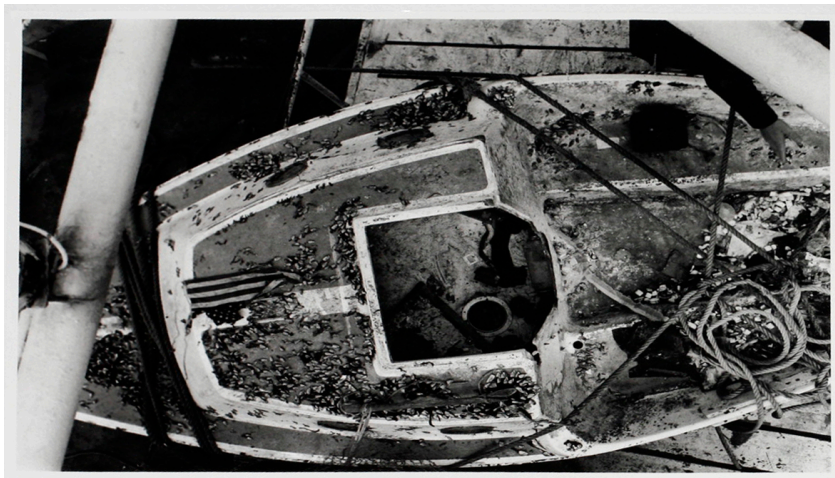


Figura 20

Os documentos da perícia sugerem que uma explosão à bordo tenha sido a principal causa do rompimento da porta da cabine, que parece ter sido arrancada. Pelo estado avançado de proliferação das cracas no convés do barco, possivelmente este estava submerso há cerca de seis meses (desde outubro de 1975). A hipótese do incêndio é refutada pelo irmão de Ader, Erik, pois não havia qualquer tipo de combustível à bordo, apenas um pequeno fogareiro de butano para acampamento, que não teria força suficiente para causar tal estrago.

Em 26 de maio de 1976, o marinheiro Jesus Regueiro Poses percebe que o *Ocean Wave* havia sido misteriosamente furtado. Um outro processo de investigação é aberto, as autoridades de toda a costa espanhola são acionadas e uma série de inquéritos e depoimentos são realizados. Assim como Ader, seu pequeno veleiro de aproximadamente 4,5 metros desapareceu.

O sumiço da embarcação confere tom ainda mais enigmático ao caso *In search of the miraculous* e faz com que não apenas o artista seja procurado, como também o seu veleiro, que ainda hoje é objeto de desejo de alguns artistas e colecionadores. O grupo OWdiscoverers

(Ocean Wave), por exemplo, alega ter encontrado a embarcação em Valência, na Espanha, em meados de julho de 2010. O grupo chegou a entrar em contato com Mary-Sue e Marion van Wijk<sup>185</sup> para comunicar o achado, chegando a informar o número de série correto do guppy (modelo do veleiro usado por Ader), mas quando Marion perguntou se poderia ir pessoalmente até Valencia, o OWdiscoverers se manteve em total silêncio.

Já o artista turco Ahmet Ögüt, que trabalha e reside em Amsterdam, comprou um barco do mesmo modelo ao de Ader, o *Guppy 13*<sup>186</sup>, e o transformou em uma réplica do Ocean Wave. Com barco atracado em um dos canais da capital holandesa, ele convidava os passantes para entrar no veleiro, sob a condição de que o fizessem sozinhos. Curiosamente, assim como o barco de Ader, também a réplica do Ocean Wave foi furtada, sendo recuperada quatro meses depois pela polícia. Em 2012, Ahmet organizou a exposição *Guppy 13 vs Ocean Wave: a Bas Jan Ader experience*<sup>187</sup>, na qual incluiu, além do vídeo e do barco, o inquérito policial.

No dia primeiro de junho de 1976, o telefone de Mary Sue toca. Uma voz desconhecida questiona se era da casa de Bas Jan Ader. Do outro lado da linha, um oficial da Interpol comunica que o barco de Ader havia sido encontrado e resgatado por um navio pesqueiro. Em entrevista<sup>188</sup> concedida em 29 de janeiro de 2013, durante a exposição *Guppy 13 vs Ocean Wave; a Bas Jan Ader experience*, Mary relata a situação:

Interpool was involved in the investigation [of the Ocean wave]. They called me. As matter of fact, they called information in Los Angeles and they got my number that way. They called me up and asked me if this was Bas Jan's number. And I said, "Yeah". And they told me that the boat had been found and that was an

---

<sup>185</sup> Conforme consta em entrevista no livro *Discovery file*

<sup>186</sup> O *Guppy 13* é um dos menores modelos de veleiro do mundo. Apenas 300 foram feitos entre 1974 e 1975.

<sup>187</sup> A exposição foi realizada em Amsterdam entre os dias 24/08/2012 - 25/03/2013. Ögüt realizou um vídeo, um documentário fictício em que o *Guppy 13* navega para trás, com uma pessoa diferente no barco a cada vez. A música foi composta por Henry Russel, e é reproduzida de trás para frente. O vídeo é uma espécie de viagem de retorno no tempo.

<sup>188</sup> Walking throught the exhibition Ahmet Ogut: *Guppy 13 vs Ocean Wave*.

unbelievable shock. That was around 1<sup>st</sup> of June. And then I told Erik (Irmão de Ader)<sup>189</sup>.

Quando Mary Sue e Erik Ader seguem até La Coronã, o barco não estava mais lá. De fato, quando a viúva é avisada o barco já havia sido roubado, e tudo o que restava de Ader eram documentos, latas de comida e algumas roupas salgadas. Mary-Sue que fica apenas com os documentos do marido, decide não denunciar o roubo do Ocean Wave e o inquérito policial é encerrado.

Na mesma entrevista, a ex-companheira declara que continuou a esperar pelo marido por cerca de três anos, ou mais. Entre as especulações, falava-se de que ele pudesse ter desaparecido propositalmente, como um golpe de marketing ou como uma etapa seguinte de sua performance. Quando perguntada a respeito das motivações do marido para realizar a travessia oceânica, ela responde: “...Bas Jan Ader talked about the challenge, the self—challenge of pitting himself against nature or with nature, whatever. I took some sailing trips with Bas Jan where it seemed like I was taking my life in my own hands...<sup>190</sup>”.

Essa motivação, esse desejo de ter nas mãos, sem amarras, a própria vida, parece ser um sentimento em comum de muitos velejadores e homens do mar. É o sentimento que, de certa forma, permeia a personagem de *No Mar*, primeiro romance do jornalista holandês Toine Heijmans. O livro narra a história de um pai que leva sua filha para velejar pelo mar do Norte, saindo da Dinamarca com destino à Holanda, à bordo do seu pequeno veleiro *Ishmael*. Toine Heijmans brinca com a fatura das narrativas e casos marítimos, a começar pelo do veleiro, que é também o nome do narrador de *Moby Dick* e nome do primeiro veleiro a ganhar o *Golden Globe Race* – corrida de circum-navegação solitária e sem paradas. A obra traz pequenas referências que lembram histórias como a de Bas Jan Ader

---

<sup>189</sup> DALSTRA, Koos e van WIJK, Marion. *Discovery File 143/76 – Bas Jan Ader*. Trad. Wilma van Aken. Edit: Los Angeles, USA, Vancouver, Canada. Jeff Khonsary, Istanbul, 2017, p. sn. Conversa realizada em 29/01/2013 entre Mary Sue Andersen, Koos Dalstra, Charles Esche e Marion van Wijk.

<sup>190</sup> “Bas Jan Ader falou sobre o desafio, o auto desafio de se deparar contra a natureza ou com a natureza, seja o que for. Eu fiz algumas viagens de vela com Bas Jan, onde parecia que estava tomando minha vida nas minhas próprias mãos” (Tradução minha). DALSTRA, Koos e van WIJK, Marion. *Discovery File 143/76 – Bas Jan Ader*. Trad. Wilma van Aken. Edit: Los Angeles, USA, Vancouver, Canada. Jeff Khonsary, Istanbul, 2017, p. sn. Conversa realizada em 29/01/2013 entre Mary Sue Andersen, Koos Dalstra, Charles Esche e Marion van Wijk.

e a de Donald Crowhurst. Já no prefácio, Cristovão Tezza reforça a relação que *No mar* estabelece com esse mundo marítimo:

O mar é espaço supremo de sua liberdade – e a linguagem do livro como que absorve, na tensão narrativa de frase curtas mas sempre esperançosas, a reflexão de uma vida que parece se concentrar inteiramente naquela curta viagem. É a história de alguém que, finalmente, parece dono do seu próprio destino, e a presença da filha, que ele protege, dá uma suave grandeza aos seus gestos<sup>191</sup>.

Duas epígrafes separam a dedicatória das primeiras linhas de *No mar*. A primeira é a última frase do diário de bordo do famoso velejador solitário, engenheiro elétrico e marinheiro de finais de semana Donald Crowhurst, que com muita persistência e um pouco de *sorte-azar* conseguiu patrocínio para participar do primeiro *Golden Globe Race*, promovido pelo jornal *British Sunday Times*, em 1968. Do grupo de nove velejadores, apenas Robin Knox-Johnston e seu veleiro *Ishmael* completam a corrida. Ele se torna a primeira pessoa a navegar sozinha e sem parar em todo o mundo e que, posteriormente, acabou por doar o dinheiro da premiação para um fundo que apoia a família de Crowhurst.

*Não há razão para se arriscar.* Assim termina um dos dois diários de bordo de Donald Crowhurst, o engenheiro elétrico que sem dinheiro para comprar um veleiro de corrida fabricou o próprio barco com a promessa de ser a embarcação mais veloz do mundo. O trimarã *Teignmouth Electron* partiu no último dia estipulado pela organização da *Golden Globe*, com uma incerteza estampada na face de seu único tripulante: Donald Crowhurst, já não tão convicto de que seria possível concluir a prova e de que seu barco não estava pronto para suportar a travessia. Como já foi mencionado, navegar na década de 1970, sem GPS, sem celular, sem satélites, era uma experiência diferente de velejar nos dias de hoje, “era como ir para o espaço”, nas palavras de Robin Knox-Johnston, ainda vivo e velejando, em entrevista para o EXPRESSO<sup>192</sup>. A única forma de mandar notícias

---

<sup>191</sup> TEZZA, Cristovão. Prefácio. In: HEIJMANS, Toine. *No mar*. Trad. Mariângela Guimarães. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

<sup>192</sup> Disponível em (acesso 17 de dezembro de 2017): <http://expresso.sapo.pt/multimedia-expresso/2015-07-10-A-incrivei-viagem-de-Donald-Crowhurst-o-homem-que-se-matou-por-vergonha-1>

do mar era através de código Morse via rádio, que eram enviados à Inglaterra e transformados em telegramas.

O primeiro telegrama de Donald chega 40 dias após a sua partida, e informava algo como: “243 milhas percorridas em um único dia!”. Com essa marca, os jornais estampavam o novo record mundial, e Crowhurst ganhava destaque na corrida. Mas dentro do *Teignmouth Electron* a realidade era outra, lá, na intimidade solitária do barco, o engenheiro relatou as suas duas viagens realizadas nos seus dois diários de bordo: uma navegação fictícia, constituída de um percurso imaginário onde ele era um dos favoritos da primeira prova de circum-navegação do mundo, e uma outra onde ele registrava o seu deslocamento do trajeto real, sem nunca sair do oceano Atlântico. Ele fez uma parada na Argentina para concertar o barco e escreveu algumas derivações esquizofrênicas, como a teoria de que algumas mentes, como a dele, atingem um estado de evolução que permite libertar-se das limitações físicas do corpo e ascender ao plano metafísico. São mais de 25 mil palavras escritas a lápis entre 24 de junho e primeiro de julho de 1969 (último registro feito no diário de bordo).

Crowhurst se vê emaranhado nas próprias mentiras. Ele pretendia forjar a sua volta ao mundo, mas sem ganhar a prova para que não houvesse nenhuma suspeita e investigação nos seus diários e, conseqüentemente, não fosse descoberto. Ao perceber que é o único participante da corrida que ainda está no páreo, e que inevitavelmente “ganhará” o *Golden Globe Race*, Donald se afasta da realidade pouco a pouco até o momento em que decide abandonar o barco e desaparecer misteriosamente.

Seu veleiro é encontrado por acaso, abandonado à própria sorte, pela marinha britânica na manhã de 10 de julho de 1969. O capitão do navio *Picardy* é avisado a respeito de um trimarã, não muito distante, que parecia estar à deriva. A buzina do navio é soada três vezes, como de costume nessas situações, mas nenhum sinal de movimento é percebido. O veleiro misterioso estava inerte. O capitão decide mandar seus homens para averiguar a embarcação, que logo é dada como abandonada. De imediato, um outro episódio misterioso dos oceanos ecoa na cabeça da tripulação britânica: o caso do navio *Mary-Celeste*. Um bergantim mercante norte-americano, que foi encontrado à deriva em 4 de dezembro de 1872, sem seus oito tripulantes e as duas passageiras (mulher e filha do capitão, 31 e 2 anos respectivamente), todos desaparecidos, e cujo mistério nunca foi resolvido. *Mary-Celeste* virou livro, filme e referência de navio-



fantasma em todos os oceanos, assim como a história de Crowhurst foi transformada em livro, documentário, filmes, trabalhos de arte e romances.

*No mar* é uma história de um homem chamado Donald<sup>193</sup> que deixa o movimento das ondas tomar conta de seus pensamentos, que deixa o vento soprar seus ouvidos, que se abre para o canto inumano das sereias, um homem que sem contato com o mundo civilizado se deixa dominar por si próprio, cai em si, se perde entre seus próprios limites. Donald tenta manter o controle, manter uma rotina dentro do barco, e, como forma de se manter conectado a alguma realidade, faz anotações sistemáticas no diário de bordo:

Sobrevive-se graças à rotina. Quando algo não vai bem é melhor saber exatamente onde cada coisa está. Sem rotina, os pensamentos tropeçam uns nos outros. Pensa-se em tudo ao mesmo tempo. Nas nuvens, no forno, no café, nas botas, na bandeira. No diário de bordo, nas amarras. Na filha que dorme no camarote de proa.

Quando você não consegue mais raciocinar com clareza, o mar te arrasta com ele.<sup>194</sup>

O poder do canto das sereias é fazer com que o raciocínio se desfça pouco a pouco como um *lais de guia*<sup>195</sup> mal feito, que lentamente te arrasta. Sem referência não é possível perceber o movimento, e, desastrado, vai-se imediatamente para o mar, para o fundo. O desejo de Donald é desaparecer de tudo à sua volta, perder-se de qualquer radar. O que lhe impede é sua filha de sete anos, que está à bordo. Essa é a sua conexão, a do pai que faz algo especial com sua filha. Os sentimentos do personagem de Donald se complementam entre o ser pai e o ser homem do mar, o capitão que tem ao menos uma vez, em suas próprias mãos, a sua vida e a de sua filha, longe de todos e do olhar controlador da mãe, do radar materno, da esposa.

Mas o que o leitor descobre é que sua filha Maria desaparece

---

<sup>193</sup> Outra referência a Donald Crowhurst.

<sup>194</sup> HEIJMANS, Toine. *No mar*. Trad. Mariângela Guimarães. São Paulo: Cosac Naif, 2015, p. 10.

<sup>195</sup> Nó de grande utilidade na navegação, usado para formar uma laçada não corrediça. É de grande confiabilidade, pois além de não estrangular sob pressão, é fácil de desatar. Se mal executado, desmancha-se com facilidade.

do barco, arrastando Donald para o desespero. Ele se lança no mar, busca por ela sem sucesso, retorna ao barco desconcertado: perdeu sua filha no mar. No caminho para casa, como um mendigo marítimo, impregnado de noite, de sono e sal, trazendo no seu barco as marcas de uma navegação solitária, cansada, uma amarra que se desfaz e se arrasta pela água, ele avista sua esposa, que lhe espera no cais. Ela segura a mão de sua pequena Maria, que nunca saiu de terra firme, mas que contribuiu para manter seu pai conectado a algum fio de realidade.

O espaço marítimo deixou de ser um espaço liso com a popularização do GPS. Poucos lugares permanecem lisos, e o mar agora é todo estriado, com linhas em todos os sentidos, perpendiculares, diagonais e verticais. São cartas náuticas, rotas de marés, de cruzeiros, de navios cargueiros, gigantes do mar que atropelam um pequeno veleiro, mantendo seu percurso como uma determinação métrica intransponível: o mar também foi colonizado.

É aqui que se coloca o problema muito especial do mar, pois este é o espaço liso por excelência e, contudo, é o que mais cedo se viu confrontado às exigências de uma estriagem cada vez mais estrita. O problema não se coloca nas proximidades da terra. Ao contrário, a estriagem dos mares se produziu na navegação de longo curso. O espaço marítimo foi estriado em função de duas conquistas, astronômica e geográfica: o *ponto*, que se obtém por um conjunto de cálculos a partir de uma observação exata dos astros e do sol; o *mapa*, que entrecruza meridianos e paralelos, longitudes e latitudes, esquadrinhando, assim, regiões conhecidas ou desconhecidas (como uma tabela de Mendeleiev<sup>196</sup>,<sup>197</sup>).

Com o uso do sextante, é possível calcular a distância dos astros e definir o *ponto*, e, com as coordenadas geográficas, é possível fixar esse ponto no *mapa*. Dessa forma, os marinheiros traçam suas rotas, permanecendo-se seguros enquanto anotam suas

---

<sup>196</sup> Químico russo Dimitri Mendeleev (1834-1907), responsável por desenvolver a primeira tabela periódica.

<sup>197</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol.5*. Trad. Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 35, 2012, p.198

posições nas cartas náuticas, em intervalos de tempo definidos. O espaço estriado é o modelo da necessidade de controle. Pontos imaginários definidos por cálculos complexos a partir de referências distantes que nos mantem “orientados”.

O forno do barco é para Donald uma *gaiola de Faraday*. Ali ele esconde seu celular na esperança que a blindagem eletrostática o proteja dos raios, dos sinais de GPS, dos satélites, do contato com o mundo exterior, na esperança de manter o mar como um espaço liso. Esse “esconder-se” assemelha-se ao que Donald Crowhurst faz quando desmonta seu rádio de comunicação com o receio de que sua verdadeira localização fosse descoberta. Ele se esconde no espaço inteligível do mar, fora de qualquer triangulação de sinais. E é na esperança de um espaço liso que os dois “Donalds”, o da ficção e o da realidade, se deixam levar pelos ventos, pelas marés, pelo canto das sereias, pelo peso das nuvens, bancos de areia, desejos de um barco que traça seu próprio caminho.

Dirigido ou não, e sobretudo no segundo caso, o espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço liso é ocupado por acontecimentos, ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedade. É uma percepção *háptica*, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhe servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e de avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos, os ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele<sup>198</sup>.

Donald Crowhurst constrói dois espaços marinhos: um

---

<sup>198</sup> Idem, p. 198.

estriado, por meio do qual tenta se conectar com os astros, com a percepção dos pontos e medidas, e um liso, afetado por seus delírios, a partir do qual cria um percurso imaginativo, ficcional, desastrado, em direção ao *canto inumano* das sereias. Diferentemente de Ulisses, ele, desacompanhado, não se amarra ao barco, não encerra os ouvidos com cera. Crowhurst, ainda que trapace, segue aberto, se lança ao mar, ao encontro do milagroso, transcende uma suposta barreira entre planos de tempo e espaço, aos quais ele tanto se refere em seu diário quando escreve suas derivações da teoria da relatividade de Einstein, para por fim, no mar, se entregar à sua própria armadilha.

Um barco é um espaço vivo. Na parte externa de seu casco crescem as cracas que fazem barulhos de infinitos beijos, como se amantes, barco e mar navegassem numa deliciosa cama, friccionando o casco duro do barco na superfície mole e molhada do mar. O interior do barco é uma grande caixa acústica, tudo lá estala e range. É como se, numa barriga redonda de baleia, escura e viscosa de maresia, estivesse guardado, à salvo, tudo que a tripulação precisasse. Um barco parece um berço, embalado pelo movimento rítmico anadiômeno. Com suas pequenas gaiutas redondinhas, pode-se ver o mar, como se dele fizessemos parte, olhando o horizonte como se estivéssemos nadando. O convés, ou tombadilho, infinitamente salgado, exposto, instável, escorregadio, sempre repleto de cordas, nós, retranca, velas, com seu grande mastro erguido em direção ao céu, às vezes inclinado com a força dos ventos.

Um barco é, como escreve Foucault, um espaço heterotópico, um *contra espaço*. “O navio é a heterotopia por excelência”<sup>199</sup>. Essa heterotopia implica em movimento, em tempo, em deslocamento, sentido, direção, orientação, constelação. E sobretudo, implica no descobrimento do outro e de si mesmo. Um barco é um espaço fechado que possibilita uma abertura para o mar aberto e para um mergulho em si, é um *outro-lugar*. Parece impossível pensar em embarcação, sem pensar em Mar, essa materialidade imaterial que nos reflete e nos afoga. Que nos separa os continentes, que nos oferece suas espumas e que constitui esses *entre.lugares*. O mar é uma das poucas esperanças de espaço vazio, liso e imponderável. É a abertura para o vazio.

É também nessa abertura, acessada através do encerramento náutico, que se tenta aprisionar os insanos da Idade Média, a

---

<sup>199</sup> FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 30.

conhecida *narrenschiff* ou a *nau dos loucos*. Como descreve Foucault em *A história da Loucura*, essa embarcação era destinada a fazer desaparecer os insensatos que erravam pelas ruas das cidades. Eles eram entregues aos marinheiros, levados para uma navegação incerta, conduzidos a portos desconhecidos ou jogados ao mar. Foucault sugere que os insensatos eram dotados de uma sabedoria insana, destemida da morte. Dessa maneira, entregar sua sorte aos marinheiros não seria uma forma de devolver a sabedoria insana para as entranhas da terra e do mar, e assim, mantê-la em segredo, velada pela superfície plana do mar e dos rios?

Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias — e por isso mesmo mais inquietantes —, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível<sup>200</sup>.

A primeira impressão que se tem dos trabalhos de Ader é a de que se trata de um caso de insanidade, um artista destemido da morte. E, curiosamente, quase todas as histórias de navegações, solitárias ou não, causam sempre um misto de estranhamento e peripécia, uma impressão de loucura. Possivelmente, os marinheiros e os loucos possuam algo em comum, uma leveza, um desprendimento das coisas terrenas, algumas amarras soltas. Essa coincidência entre loucura e navegação pode ter garantido o sucesso do empreendimento de entregar os insensatos para os homens do mar, deixando que os “loucos se entendam”.

Uma curiosa enfermidade assombra alguns navegadores, conhecida como doença do tempo, ou loucura do tempo. Ela se manifesta quando o marinheiro, sem contato com o a terra firme, desconectado, perde a noção do tempo e conseqüentemente do espaço, dos dias e semanas. Para evitar tal enfermidade, é necessário manter a rotina e regularmente fazer as anotações no diário de bordo para que possam ser consultadas em caso de dúvidas. É como se, para preservar a racionalidade e evitar a loucura, fosse preciso fazer do mar um espaço estriado. É como se, nesse lugar de passagem, nesse

---

<sup>200</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Média*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 26.

*contra-espço* de navegação, o fluxo do tempo também estivesse condenado a este encerramento da abertura:

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. É esse ritual que, por esses valores, está na origem do longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental? Ou, inversamente, é esse parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu<sup>201</sup>.

A segunda epígrafe de *No mar* é de Simon Crowhurst, filho de Donald, que em entrevista de 2006 para o jornal britânico *The times* declara: “Ele foi arquiteto de sua própria ruína. Tentou fazer algo que saiu desastrosamente errado”. Simon é citado também nas primeiras linhas do breve e potente ensaio da artista Tácita Dean, *And he fell into the sea*, publicado em *Bas Jan Ader: Please dont leave me*, no qual ela relaciona as “tragédias” de Donald e Ader.

Em relação ao caso de Crowhurst, Dean percebe o desaparecimento de Ader de forma mais poética, menos biográfica, mas ainda assim inserido na cifra histórica das navegações

---

<sup>201</sup> Do sonho, ou do pesadelo europeu, caso pensemos, por exemplo, nos frágeis botes que conduzem, abarrotados, as centenas de refugiados que tentam a melhor sorte quando deixam suas terras destroçadas. Como a nau dos loucos, a nau dos refugiados leva a escória, o recalque histórico da colonização europeia. Parte de nenhum lugar para lugar algum. É um embarque muitas vezes sem desembarque, já que grande parte desse excedente humano, igual aos loucos, é descartado no próprio mar. FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Média*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 16.

misteriosas. Ela destaca o fato do livro *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst*<sup>202</sup> ter sido encontrado no armário de Ader na faculdade de Irvine, fazendo com que as histórias desses dois velejadores se aproximassem inevitavelmente. Segundo Tácita, o desaparecimento de Bas Jan, em 1975, foi associado ao de Donald, o que levou Simon, à época com 15 anos, a acreditar que o pai não estava mais sozinho no mar.



Dean enfatiza, ainda, que Bas Jan Ader não era apenas um aventureiro do mar, pois fazia um trabalho de arte que não consistia em desaparecer, mas em atravessar o oceano Atlântico sozinho. Figura 21

Did Ader feel protected because he was making a work of art? Protected in his pursuit of the sublime, which suspends all truth and postpones the realization that we are, in fact, dully mortal? More than anyone, he played with this engagement – laid himself open to the possibility of death. Taunted it. Provoked it. Fell for it. Sadly we can only glimpse at the enormity of Bas Jan Ader’s feat because he failed. Had he completed his Part Two, we would never think enough of what it takes to sail alone across the Atlantic in a boat barely bigger than most sailors’ dinghies.

---

<sup>202</sup> TOMALIN, Nicholas; HALL, Ron. *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst*. Londres: Hodder Stoughton Ltd, 2016.

...

Icarus, blinded by the elation of his ascent, failed and fell: fell to fail. His was a journey up that came down. Crowhurst's was a journey along: flat, doomed and sorely human. His fall was wretched, unimagined, unannounced and wholly practical. But for Bas Jan Ader to fall was to make a work of art. Whatever we believe or whatever we imagine, on a deep deep level, not to have fallen would have meant failure<sup>203</sup>.

Dean começa e encerra seu ensaio com uma referência ao conhecido mito de Ícaro (já mencionado neste texto), que caiu no mar por querer voar perto do sol. A falha de Ícaro assinala a condição humana, pois, ainda que com asas forjadas, está destinado a cair, ainda que na trapaça, está destinado a desaparecer.

A partir da história de Donald Crowhurst, Tácita Dean inicia uma longa pesquisa que deu fruto a uma sequência de obras que trazem a questão do desaparecimento, do perecível, do tempo, da ruína, da paisagem e da potência da natureza. *Disappearance at the Sea*, produzido em 1996, é um filme de quatorze minutos, capturado em película 16mm colorida, no farol de St. Abb's Head, Berwickshire, Escócia. O filme é intercalado por duas imagens: a primeira é o registro do sol que cai no oceano até o completo anoitecer; a segunda é um close da luz giratória do farol. Essa sequência gera uma imagem duplamente intermitente, primeiro pela

---

<sup>203</sup> “Ader se sentiu protegido porque estava fazendo uma obra de arte? Protegido em sua busca do sublime, que suspende toda verdade e adia a percepção de que somos, de fato, totalmente mortais? Mais do que qualquer um, ele jogou com esse compromisso - abriu-se à possibilidade da morte. Provocou isso. Desejou isso. Caiu por isso. Infelizmente, só podemos vislumbrar a grandeza do feito de Bas Jan Ader porque ele falhou. Se ele tivesse completado a parte dois de sua performance, nunca pensaríamos o suficiente sobre o que é navegar sozinho pelo Atlântico em um barco pouco maior do que a maioria dos botes dos marinheiros.

Ícaro, cego pela exaltação de sua ascensão, fálhou e caiu: caiu para falhar. Ele foi uma jornada que desceu. Crowhurst's foi uma jornada ao longo: plana, condenada e dolorosamente humana. Sua queda foi miserável, inimaginável, sem aviso prévio e totalmente prática. Mas para Bas Jan Ader, cair era fazer uma obra de arte. Tudo o que acreditamos ou o que imaginamos, em um nível profundo e profundo, não ter caído significaria fracasso” (Tradução minha). DEAN, TÁCITA. “And he fell into the Sea”. In: BEENKER, Erik; HEISER, Jorg. *BAS JAN ADER, Please don't leave me*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2006, p. 29.



polarização das duas tomadas, o sol que lentamente penetra o mar e a luz que gira num ritmo acelerado, e depois, quando finalmente o breu é estabelecido, a imagem que o espectador pode ver do mar é aquela que o farol, intermitente, girando alucinado, ilumina.

O farol torna-se uma mistura de vagalume com holofote, dependendo da distância que se toma do objeto luminoso. É, ao mesmo tempo, a luz que guia o velejador noturno em meio à tempestade e evita que este termine com seu barco lançado contra as pedras, e o holofote que caça a embarcação, o faroleiro que anota o barco no mapa, que estabelece a ligação entre mar e terra. Essa segunda relação fica mais evidente com a leitura do seguinte trecho de *No Mar*:

Se meu barco ficar assim, parado, próximo à ilha, um faroleiro vai me chamar pelo VHF para perguntar qual é a intenção. E daí, respondendo ou não?

Fiquei fora de vista por quarenta e quatro horas e agora o mundo volta a me puxar para dentro. Com tudo que dispõe. Com faróis, radares, binóculos, luzes de alinhamento, boias, VHF, celulares, binóculos de visão noturna. Com os olhos de águia do faroleiro. Por fios sem fio, eles me puxam para a terra. Queira eu ou não. Todos juntos, eles simplesmente me içam para fora. E se os homens não fazem isso, a maré faz. A maré logo vai sugar meu veleiro para dentro do estuário entre Terschlling e Vlieland. A água vai me impelir por depressões e fendas. É assim. Não se pode velejar para sempre; chega um momento em que querem que você volte à terra. Foi assim também que combinei com Hagar: eu volto, de qualquer jeito<sup>204</sup>.

Donald, personagem de *No mar*, quer permanecer encoberto, no seu mar liso com textura de onda. Ele deseja a localização imprecisa, ao mesmo tempo em que precisa voltar, manter sua filha à salvo, não naufragar. Ele responde ao faroleiro, sabe que é preciso manter um fio, ainda que tênue, com a realidade, sabe que é preciso

---

<sup>204</sup> HEIJMANS, Toine. *No mar*. Trad. Mariângela Guimarães. São Paulo: Cosac Naif, 2015, p. 15.

amarrar-se ao barco para não ceder a tentação de lançar-se ao encontro das sereias. Sabe que é preciso fixar a luz do farol no horizonte, e por ela se guiar.

A imagem fállica, vertical e ascendente do farol está presente em algumas performances de Ader, em especial naquelas que fazem referência a outro artista holandês, Piet Mondrian, percussor do movimento neoplasticista, e que assim como Ader, sofreu forte influência religiosa no âmbito familiar. *On the road to neoplasticism* e *Broken Fall* são ambos registrados no caminho que leva ao farol de Westkapelle, sul da Holanda. Construção que é várias vezes representada pictoricamente por Mondrian, por exemplo em *Lighthouse in Westkapelle, 1909*, e que coincide com os primeiros passos na direção de sua abstração pictórica e do movimento conhecido como neoplasticismo.

*On the road to neoplasticism* é uma sequência fotográfica composta por quatro imagens registradas com a câmera fixa. Na primeira, Bas Jan Ader está deitado num meio de caminho, vestido de preto, de barriga para baixo. O braço esquerdo esticado constrói uma linha horizontal que se opõe à verticalidade imposta por seu tronco e por sua perna esquerda, enquanto sua perna direita forma mais dois ângulos retos e complementa o conjunto de linhas que seu corpo tenta desenhar. As fotografias seguintes são praticamente idênticas, mas a composição com o corpo de Ader ganha um novo elemento a cada imagem: uma toalha azul esticada sob seu corpo, uma maleta amarela e uma caixa vermelha. A performance é a primeira de muitas referências que Ader faz a Mondrian. Mas, mais do que analisar a importância que as obras do pintor neoplasticista teve sobre o trabalho de Ader, a questão aqui se relaciona com o fundo que, quase sem contraste, entre a bruma e a umidade que parecem sempre fazer parte das paisagens holandesas, dá a ver a antiga igreja católica que foi transformada em farol para auxiliar a navegação daquela região. O farol de Westkapelle, ao fundo, caça e guia as obras e as poéticas de Mondrian e de Ader.



Figura 22

A performance *Broken Fall (geometric)* é realizada no mesmo caminho, com o mesmo farol ao fundo, mas, dessa vez, Ader se posiciona em pé, ao lado de um cavalete, num dia de vento forte. Conforme as rajadas de vento incidem sobre Ader, o artista oscila, balança, até que se desequilibra e cai sobre o cavalete. A tensão entre as linhas verticais, horizontais e diagonais é marcada por Ader, assim como Piet Mondrian exclui totalmente as linhas diagonais de suas telas, decisão que leva ao rompimento de sua amizade com o artista Theo Van Doesburg, também associado ao movimento neoplasticista. Ao soçobrar, Ader reforça essa tensão entre verticalidade e horizontalidade, demonstrando ser impossível manter seu corpo numa posição diagonal, e, inevitavelmente, corrobora com os preceitos de

Mondrian. O farol continua ao fundo, vertical e imponente, monumento erguido em direção ao céu. Já o corpo de Ader, frágil e caído, posiciona-se horizontalmente no chão.

Em outro momento de sua pesquisa, Tácita Dean vai para o Caribe em busca do trimarã. Ela produz o trabalho *Teighmouh Electron, 2000*, nome do barco de Donald Crowhurst, que se encontra abandonado ao tempo numa praia isolada da ilha de *Cayman Brac*. Ela se interessa pelo tempo, pelas marcas que a exposição temporal imprime nesse resto, nessa ruína fora do lugar, nessa carcaça depositada na areia, que a vegetação, implacável, toma conta. O movimento é a condição de existência de um barco, uma embarcação em terra está fora de lugar, ou como dizem os homens das marinhas, está encostada, no seco.

O que as fotografias do veleiro mostram é que tudo que desaparece, de uma forma ou de outra, volta a aparecer. O trabalho de Ader, que desaparece no mar, e cujo barco misteriosamente some do porto de La Coruña, ainda reverbera através de escritos, exposições e ressignificações de seu naufrágio. Como se os desaparecidos no mar estivessem destinados ao movimento incessante das ondas, que não cessam de nascer, de reaparecer.

Quando Ader soçobra, ele cai. Ele falha na sua tentativa de atravessar o Atlântico. Essa falha é uma queda, o que confirma, tragicamente, o trocadilho entre *fail* e *fall* que o piadista Ader tanto gostava. Seria a sua busca pelo milagroso mais uma performance sobre queda e gravidade? Afundar poderia ser interpretado como uma queda vagorosa, lenta e imediata? Seria também o desaparecer na água, assim como o cair, uma condição da humanidade, um modo de se desfazer por completo, de diluir-se, de deixar que a água apague os rastros de um corpo, de uma existência?

Quando Joana Corona lança seus livros na água, e chama essa obra de *Rastros*, teria ela tentado se desfazer do peso dos papéis encadernados e guardar apenas a memória das narrativas? Qual o fundo que um livro alcança? Assistimos ao vídeo do livro que afunda, que desaparece pouco a pouco. Suas páginas se agitam, como se tentassem nadar de volta para a superfície. Tudo parece tão calmo de baixo da água, como se lá o tempo andasse de outra forma, no tempo próprio daqueles que desaparecem, no instante que perdura e que de tanto refletir sua própria imagem na superfície aquática pouco a pouco se misturam a ela, desejando ser cada vez mais líquidos e cada vez menos sólidos. Ou como sugere Gaston Bachelard em *A água e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*, a inteligibilidade

aquática nos permite extrair sua fluidez: “Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas<sup>205</sup>”.

Joana insistiu em seu mergulho, se lançou do alto de um barco em direção ao mar, quis nadar naquelas águas tranquilas. A distância até a praia parecia pouca, mas o seu coração expandido não resistiu à imensidão marítima, quis se desfazer, viver no mar, no balanço de ondina sem espelhos, apenas de profundidades.

### O encontro com as Sereias

Em sua navegação de travessia, Ader utiliza um recurso de segurança conhecido como *linha da vida*. Trata-se de um cabo que permite ao velejador permanecer atado ao barco, normalmente junto ao mastro principal, para que em situações adversas, se lançado ao mar, consiga regressar à embarcação.

O gesto de se amarrar ao mastro inevitavelmente remete a um conhecido personagem da narrativa ocidental: Ulisses, o herói astuto que ao prever e desejar o perigoso encontro com as sereias, segue o conselho de Circe e trapaceia, amarrando a si próprio ao mastro e tampando com cera os ouvidos de seus marinheiros, como narra o canto XII:

Mas tu próprio, se ouvi-las quiseres, é força  
 Que pés e mãos no navio ligeiro te amarrem os  
 sócios,  
 Em torno ao mastro, de pé, com possantes  
 calabres seguro,  
 Para que possas as duas sereias ouvir com  
 deleite<sup>206</sup>.

O encontro de Ulisses com as sereias é conhecido como uma trapaça covarde. A armadilha do Odisseu nada captura, nem a ele mesmo ou a sereia alguma, e muito menos a nenhum canto inumano. O que Ulisses escuta é apenas a anunciação do canto, a promessa da

---

<sup>205</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os Sonhos* – Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 14.

<sup>206</sup> HOMERO, *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 235.

melodia, a anunciação do encontro que é frustrado porque não é autêntico.

Ader e o herói grego aproximam-se em muitos sentidos e com uma diferença fundamental. Ambos tentam, através da navegação, regressar para sua terra natal, Groningen e Ítaca, respectivamente. Tanto um como o outro se utilizam dessa *linha da vida*, atando-se ao mastro para partir ao encontro do desconhecido em segurança. Ambos poderiam ser exemplos do conceito formulado nas páginas anteriores, o de *self-trap*, na linha do que Blanchot chama de *O canto das sereias*<sup>207</sup>, esse perigo desejado, extremamente belo e irresistível.

Mas qual a diferença fundamental entre a odisseia de Ulisses e a de Bas Jan Ader? Ader nunca chega ao seu destino, sua linha da vida é rompida. Ader é o Ulisses que não suporta o canto belíssimo das sereias e solta suas amarras em direção ao desconhecido. Ader sabe que Groningen, sua cidade natal, não é o seu refúgio. Sabe que já não há mais Ítaca para voltar. A ausência desse porto seguro garante a sua liberdade de se lançar, de cair. Ader procura o milagroso, Ulisses procura a si mesmo. Ader sabe que o si mesmo é um lugar que não existe, o que não o impede de lançar-se no mar, de projetar-se no espaço.

O Canto das Sereias é destinado ao homem do mar, ao que navega, que percorre águas. *Self-trap* é próprio daquele que deseja, o desejo é sua maior aventura. É feito de um defeito, do defeito de querer testar-se, do desejo do risco. É a sensação diante do abismo. É o pressentimento que antecede o encontro (sonoro) com as sereias. Ulisses supera a própria armadilha numa *trapaça*. Ao acorrentar-se ao barco, elimina a possibilidade de cair na própria armadilha. Armadilhas construídas para si mesmo não podem ser desarmadas por terceiros. Apesar de Ulisses solucionar o enigma com facilidade, Blanchot ressalta que o protagonista deixa algo desse encontro com as Sereias enganadas, e o que procura, o seu “si mesmo”, distancia-se:

Vencidas as Sereias, pelo poder da técnica, que pretenderá sempre jogar sem perigo com as potências irrealis (inspiradas), Ulisses não saiu, porém ileso.... Elas o atraíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da *Odisseia*, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz,

---

<sup>207</sup> BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 3-36.

que é a da narrativa, o canto não mais imediato mas contado, assim tomado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio<sup>208</sup>.

Blanchot afirma que a narrativa ocorre na metamorfose lenta e imediata da realidade para o imaginário, metamorfose que acontece num *self-trap*. Embora evite ser capturado ao recorrer a soluções técnicas, Ulisses cai na narrativa. Lento e imediatamente, Ader cai, transforma-se também em narrativa. Mas o jogo de Ader embaralha as categorias, mantém o corpo em movimento. Se Ulisses tenta encontrar a si ao resolver o enigma, ou seja, se o *self-trap* de Ulisses é uma armadilha trapaceável que tem a propriedade do eu como resultado, o *self-trap* de Ader é uma armadilha insolúvel, quer dizer, não é armadilha que o eu propõe a si mesmo a fim de encontrar-se, mas a fim de se perder.

De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia seu defeito? Por que esse defeito o tornava tão poderoso? Alguns responderam: era um canto inumano – um ruído natural, sem dúvida (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando, nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida<sup>209</sup>.

O que seriam *as condições normais da vida*? Quando se possui o controle de si? Quando permitimos que forças exteriores ou interiores nos dominem, sem nos deixar persuadir pelo desejo da queda, do risco, do riso, do gozo? O prazer extremo é possível apenas quando o outro dentro de nós nos domina? O que acontece quando o si mesmo e o fora de si definitivamente se mesclam, o que acontece quando os limites resolvem imitar o movimento das ondas e dançar dentro de nós?

Somos vencidos por nossas armadilhas quando desistimos antecipadamente. Da mesma forma que o marinheiro lança a âncora e crê que ali é seu ponto de encontro. Somos vencidos por antecipação: “Sempre foi possível pensar que todos aqueles que dele se aproximaram apenas chegaram perto, e morreram por impaciência, por haver

---

<sup>208</sup> Idem, p. 6.

<sup>209</sup> BLANCHOT, Maurice. O Livro Por Vir. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 3.

prematuramente afirmado: é aqui; aqui lançarei âncora<sup>210</sup>. No rastro de Blanchot, é possível pensar que sempre há um fundo do fundo, sempre há um além, o desconhecido não é um poço que se esgota.

Um conto de Franz Kafka também tem por tema o encontro de Ulisses com as Sereias, *O silêncio das Sereias*, mas desta vez a atenção se volta não mais para o conhecido, belo e aterrorizante canto, mas para a sua suspensão e para o silêncio. Esse canto poderoso, quando de fato escutado, rasga qualquer amarra, desata qualquer atino:

Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente - e desde sempre - todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. Ulisses, porém, não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos<sup>211</sup>.

As Sereias maliciosas tentam trapacear a trapaça de Ulisses e, assim, não cantam, mas fingem que cantam. Ulisses, por sua vez, mente que escuta, esconde o gozo frustrado do falso encontro:

Ulisses no entanto - se é que se pode exprimir assim - não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semiabertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias

---

<sup>210</sup> Idem, p 4.

<sup>211</sup> KAFKA, Franz. *O silêncio das sereias*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Folha de São Paulo, 1984.



literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta<sup>212</sup>.

Imaginar que o assustador de uma sereia é o seu silêncio, e não o seu canto, vai ao encontro da suposição de que o que tira o fôlego na gravidade não é o seu poder de fazer cair, mas a sua possível ausência, seu poder de suspender o peso do corpo. O silêncio de uma sereia é aterrorizante porque desfaz a expectativa do maravilhoso, do extremamente belo que nos faz perder qualquer controle sobre as coisas. De forma semelhante, a falta de gravidade é terrível pois aniquila a queda, *o prazer extremo de cair*, e a certeza da falta de domínio que se tem sobre o *próprio* corpo.

É possível imaginar que Bas Jan Ader, em seu desaparecimento no oceano, foi ao encontro das sereias, as mesmas com as quais Ulisses se encontra e que permeiam as histórias de marinheiros e piratas. Mas Ader é menos covarde na sua escuta. Ele se deixa tocar pelo canto, é atravessado por esse canto inumano, se entrega e se lança às sereias. Ader não joga a âncora de seu barco, como Blanchot sugere para aqueles que são vencidos por antecipação: “é aqui, aqui lançarei âncora”.

Será esse o momento do seu desaparecimento? Quando, afinal, ele desapareceu? Quando partiu em sua navegação? Quando não chegou no Velho Continente? Qual foi o instante desse desaparecimento? A potência de Bas Jan Ader reside justamente na impossibilidade de fixar o instante do seu desaparecimento, de sua queda. Ele projetou a si mesmo em direção a esse canto insuportável e defeituoso. Soltou as suas últimas amarras, desenlaçou-se da linha da vida que o atava ao barco, precipitou-se no desconhecido.



<sup>212</sup> Ibidem.

Figura 23

### Índice de Imagens:

**Figura 0:** Flávia Scóz. **Self-trap**, 2012. Fotografia digital, colorida, tatuagem sem tinta sobre pele, 25 x 13 cm.

**Figura 1:** Bas Jan Ader. **I'm too sad to tell you**, 1971. Filme 16mm, preto e branco, silêncio. Duração total : 3'34"(título:16", filme: 3'18"), Câmera: Peter Bakker. Coleção: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

**Figura 2:** Ives Klein, **Leap on the Void**, 1960 – Fotografia, 25,9x20cm, fotógrafo: Harry Shunk. Coleção: Lichtentein Foundation, Paris.

**Figura 3:** Jack Holmer. **Manifesto against gravity**, 2016. Instalação/escultura: Canudos de plástico e balão de gás hélio no céu de Wyoming – EUA. Foto: Jack Holmer

**Figura 4:** Bas Jan Ader, **Fall 1**, 1970. Filme 16mm, preto e branco, silêncio, duração total: 24” (título: 6”, filme: 18”). Câmera: Mary Sue Ader-Andersen. Coleção: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

**Figura 5:** Bas Jan Ader, **All My Clothes**, 1969/1970. Fotografia analógica, preto e branco, 28 x 35.5 cm. Tiragem: 3. Coleção: Mary Sue Ader-Andersen - Bas Jan Ader Estate, cortesia de Patrick Painter Editions / Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam.

**Figura 6:** Bas Jan Ader, **Untitled, (Sweden)**, 1971. Projeção de dois slides coloridos. Coleção: Mary Sue Ader-Andersen. Bas Jan Ader Estate, cortesia de Patrick Painter Editions.

**Figura 7:** Bas Jan Ader, **Fall II**, 1970. Filme preto e branco, 16mm, silêncio, duração: 19”(título: 6”, filme: 13”). Câmera: Mary Sue Ader-Andersen. Coleção: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

**Figura 8:** Caspar David Friedrich, *O viajante sobre o mar de névoa*, 1818. Óleo sobre tela, 98,4x74,8 cm. Coleção: Kunsthalle de Hamburgo.

**Figura 9:** Bas Jan Ader, **Farawell to Faraway Friends**, 1971. Fotografia, 49.5 x 56.5 cm – Tiragem: 3. Coleção: Mary Sue Ader-Andersen - Bas Jan Ader Estate, cortesia de Patrick Painter Editions / Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

**Figura 10:** Bas Jan Ader, **Untitled (Tea Party)**, 1972. Seis fotografias ‘6’, 12.5 x 20 cm cada uma, montagem: 88 x 22 cm. Tiragem: 3. Coleção: Mary Sue Ader-Andersen - Bas Jan

Ader Estate, cortesia de Patrick Painter Editions/  
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

**Figura 11:** Cy Twombly, **untitled**, 1984 – Gaeta. Gesso, madeira, arame e papelão 121,5 x 36 x 56 cm.

**Figura 12:** Bas Jan Ader, **Night fall**, 1972. Filme preto e branco, 16mm, silêncio, duração: 4'16" (título: 8", filme: 4'8"). Câmera: Peter Bakker. Coleção: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

**Figura 13:** Artista desconhecido, **The Venus Anadyomena**, 79 A.C. Afresco sobre parede, dimensões desconhecida, casa de Vênus, Pompéia.

**Figura 14:** Bas Jan Ader, **In search of the miraculous**, 1975. Litografia Offset sobre papel, publicado por Art & Project (Bulletin 89), Julho, Amsterdam, 28.5 x 41.9 cm – tiragem: aprox. 800. Coleção: Mary Sue Ader-Andersen/  
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

**Figura 15:** Bas Jan Ader. **In search of the miraculous (One night in Los Angeles)**, 1973. Dezoito fotografias impressas em preto e branco com texto escrito a mão com tinta, 20.3 x 25.4 cm cada, montagem completa: 76.2 x 190.5 cm Coleção: Philip E. Aarons, New York.

**Figura 16:** Bas Jan Ader. **In search of miraculous (one night in Los Angeles)**. 1975. Foto da performance de abertura da exposição de Bas Jan Ader na Claire Copley Gallery. Coleção: Mary Sue Ader-Andersen, Bas Jan Ader Estate, cortesia de Patrick Painter Editions.

**Figura 17:** Bas Jan Ader. **In search of miraculous (one night in Los Angeles)**. 1975. Convite da exposição de Bas Jan Ader na Claire Copley Gallery. Coleção: Mary Sue Ader-Andersen, Bas Jan Ader Estate, cortesia de Patrick Painter Editions.

**Figura 18:** Bas Jan Ader, **In search of the miraculous**, 1975. Litografia Offset sobre papel, publicado por Art & Project (Bulletin 89), Julho, Amsterdam, 28.5 x 41.9 cm – tiragem: aprox. 800. Coleção: Mary Sue Ader-Andersen/  
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

**Figura 19:** Documento do processo de investigação do desaparecimento de Bas Jan Ader publicado no livro *Discovery File* editado por Marion Van Wijk e Kools Dalstra.

**Figura 20:** Fotografia dos restos do barco de Bas Jan Ader, publicada no jornal *La voz de Galicia* em 29/04/1976.

**Figura 21:** Tacita Dean, **The Sea, with a Ship, Afterwards an Island**, 1999. Giz sobre quadro negro. Chalk 3 partes, 244 x 488 cm cada. Photo: Museum für Gegenwartskunst, Basel.

**Figura 22:** Bas Jan Ader. **On the road to a new Neo Plasticism, Westkapelle**, 1971. Quatro Fotografias colorizadas, 30 x 30 cm cada, tiragem: 3. Coleção: Mary Sue Ader-Andersen, Bas Jan Ader Estate, cortesia de Patrick Painter Editions / Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

**Figura 23:** Bas Jan Ader momentos antes de desatracar do porto de Harbor, Cape Cod, Massachussets e partir para sua última performance no dia 9 de julho de 1975. Fotografia tirada por Mary-Sue Ader-Andersen.

### Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Categorias Italianas, Estudos de Poética e literatura*. Trad. Carlos Eduardo Shimidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. A Beleza Cadente. Trad. Luiz Guilherme Barbosa. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/belezacadente.html> .

AGOSTINHO, Santo. *O Livre-Arbitrio*. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus. 1995.

ANDRIESSE, Paul. "*Bas JanAder, een persoonlijke ontwikkeling*". Jong Holland, Vol. 2, no. 1, March 1986.

BACHELARD, Gaston. A água e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3-6.

\_\_\_\_\_. Preparação do Romance. Trad. Leyla Perrone Moyses. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.8.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 70.

BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. Trad. Fernando Sheibe . Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. *A Literatura e o Mal*. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. *O Erotismo*. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica. 2013.

\_\_\_\_\_. *O Ânus Solar*. Trad. Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

BEENKER, Erik and HEISER, Jorg. *BAS JAN ADER, Please don't leave me*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 311.

\_\_\_\_\_. *El instante de mi muerte*. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Editorial Tecnos, 2007, p. 17.

\_\_\_\_\_. *O livro Por Vir*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. *Thomas, l'obscur*. Paris: Gallimard, 2014,

\_\_\_\_\_. *La Escritura del Desastre*. Trad.: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011.

CALVINO, Ítalo. *As cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainard. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

CAMUS, Albert. *A queda*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2007.

\_\_\_\_\_. *O mito de Sísifo*. Disponível em: [http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e\\_livros/clle000131.pdf](http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf).

CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva; 4ª edição.

DALSTRA, Koos e van WIJK, Marion. *Discovery File 143/76 – Bas Jan Ader*. Trad. Wilma van Aken. Edit: Los Angeles, USA, Vancouver, Canada. Jeff Khonsary, Istanbul, 2017. P. sn. (folio 1)

DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. Les Lèvres nues n° 9, décembre 1956. In: Internationale Situationniste n° 2, décembre 1958. In: <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol.5*. Trad. Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 35, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p.112.

DIDI-HUBERMAN, George. *L'Image Ouverte*. Paris: Gallimard, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *La vênus rajada*. Trad. Juana Salabert. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

\_\_\_\_\_. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2014,

DUMBADZE, Alexandre. *BAS JAN ADER: Death is Elsewhere*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

FELLINI, Federico. *Otto e mezzo*, 1963.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2015.

\_\_\_\_\_. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *História da Loucura na Idade Média*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FLUSSER, Vilém. *Do caso*.

GIL, José. *Movimento Total. O corpo e a dança*. Trad. Miguel de Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001, p. 14.

HEIJMANS, Toine. *No mar*. Trad. Mariângela Guimarães. São Paulo: CosacNaif, 2015

HESÍODO. *Teogonia, A Origem dos Deuses*. Trad.: Jaa Torrano. Sao Paulo: Iluminuras, 1995.

HONTORIA, Javier. *BAS JAN ADER – Entre dos Tierras*. Ed. Xunta de Galicia, 2010

JENNY, Laurent. *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*. Paris: Presses Univertaires de France, 1997.

KAFKA, Franz. *O silencio das sereias*. Trad. Modesto Carone. (Publicado na Folha de São Paulo, domingo, 6 de maio de 1984)  
In: <http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>

LE WITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*. First published in 0-9 (New York), 1969, and Art-Language (England), May 1969.

MALLARMÈ, Stéphane. *Igitur ou a Loucura de Elbehnon*. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1990.

MARIA, Walter de. *The lightning Field*, 1977.

NANCY, Jean –Luc. *Corpus*. Trad. Eduardo Estrada. Madrid: Arena Libros, 2003..

\_\_\_\_\_. *58 indícios sobre el cuerpo*. Trad. Daniel Alvaro. Buenos Aires: La cebra, 2007.

\_\_\_\_\_. *Demanda*. Trad. João Camillo Penna. Chapecó: Editora Argos; Florianópolis: Editora UFSC, 2016.



\_\_\_\_\_. *Tumba de sueño*. Trad. Muriel Zagha. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

\_\_\_\_\_. *El sentido del mundo*. Trad.: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: la marca, 2003.

\_\_\_\_\_. *Noli me Tangere*. Trad.: María Ortega e Agustín Tobajas. Madrid: Trotta, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*: vol I (Coleção Os Pensadores). 4º ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

\_\_\_\_\_. *Assim Falava Zaratustra*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala. s/ano.

OUSPENSKY, Piotr Demianovitch. *Fragmentos de um ensinamento desconhecido - Em busca do Milagroso*. Trad. Eleonora Leitão de Carvalho. São Paulo: Editora Pensamento, 1985, p. 16.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duino*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1984.

RIVAS, Pilar tomkins, The Sea, the Land, the Air. \_\_\_\_\_. *The space between them, in Bas Jan Ader: Suspended Between Laughter and Tears*. Org: Pitze Art Galleries, Ptzer College and Claremont Museum of Art, 2010.

SHARP, Willoughby. *Avalanche Magazine*. 2da Edição, inverno de 1971.

VERWOERT, Jan. *Bas Jan Ader, In Search of Miraculous*. Londres: Afterall Books, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.