

# O toque na paisagem

Ana Costa Ribeiro

Poeta e cineasta. Doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ, possui *Master of Fine Arts em Cinema* pela San Francisco State University e graduação em Comunicação Social pela UFRJ. Seus trabalhos foram exibidos em festivais no Brasil, na Holanda, na Alemanha, na Espanha, na Índia e nos Estados Unidos. Atualmente desenvolve escrita e prática artística relacionadas ao projeto de tese *Poéticas do Deslocamento: Corpo, Memória, Paisagem*.

**Resumo.** O ensaio descreve o processo criativo do curta-metragem *Arpoador*, realizado pela autora após a perda de sua mãe. Ao relatar essa experiência artística, o texto cria articulações entre corpo, memória e paisagem através das relações entre som, palavra e imagem na construção do filme. Em diálogo com pensadores como Marie-José Mondzain e Georges Didi-Huberman, o ensaio aborda o caráter rítmico tanto das imagens quanto da própria vida – que pulsam entre a presença e a ausência, o real e o virtual, o dizível e o indizível.

**Palavras-chave.** branco, corpo, memória, paisagem, tato.

## The touch on the landscape

**Abstract.** The essay describes the creative process of the short film *Arpoador*, directed by the author after the loss of her mother. In describing this artistic experience, the text creates connections between body, memory and landscape through relations of sound, word and image in the construction of the film. In dialogue with thinkers like Marie-José Mondzain and Georges Didi-Huberman, the essay addresses the rhythmic character both of images and of life itself – which pulse between presence and absence, the real and the virtual, the speakable and the unspeakable.

**Keywords.** white, body, memory, landscape, touch.



## Espaço e Afeto

“A imagem não está no espaço, ela tem a ver com o tempo”. A afirmação da filósofa francesa Marie-José Mondzain (1995, p. 15) em seu livro *L'Image naturelle* provoca uma reflexão em torno das articulações entre espaço e imagem. Para uma pesquisa sobre a fabricação de imagens dos espaços, tal consideração se faz necessária. De acordo com Mondzain, é a pulsação entre a presença e a ausência, entre o real que nos captura e a vida que nos liberta, que constitui a imagem.

A imagem não está no espaço, ela tem a ver com o tempo. Diástole e sístole do presente e da ausência. A imagem se constitui na pulsação do real que nos captura e da vida que nos liberta. Ela é a aparição do ritmo.<sup>1</sup>

Durante o processo de realização do curta-metragem *Arpoador*<sup>2</sup> (2014), percebi que, além do vínculo entre a imagem e o tempo, o registro do espaço dependia de um elo de outra ordem. Para se revelar um determinado espaço ao espectador, seria preciso encostar na paisagem. O filme trata da perda de minha mãe através de um ensaio experimental realizado na Praia e na Pedra do Arpoador, no Rio de Janeiro. De início, uma fotografia de minha mãe foi colocada em diversos locais da paisagem. Mas percebi que somente as fotografias colocadas na paisagem não eram o suficiente para se capturar a poética daquele espaço.

Para mim, se tornou claro que, além da paisagem geográfica e da imagem fotográfica, eu precisava de um toque, de uma digital, de uma noção de tato. Foi através das mãos de meu pai, que filmei posicionando a fotografia de minha mãe contra a paisagem, que consegui imprimir o espaço como desejava. A paisagem, e mesmo a fotografia posicionada na paisagem, sem a presença de uma parte do corpo humano, para mim, se revelou fria, sem a emoção que eu buscava.

Ao citar uma declaração do escultor norte-americano Richard Serra em seu artigo *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, a historiadora da arte sul-coreana Miwon Kwon aponta para o fato de que trabalhos que lidam com espaços, devem considerar a questão de escala.

Trabalhos *site-specific* lidam com componentes ambientais de determinados lugares. Escala, tamanho e localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pela topografia do lugar, seja esse urbano ou paisagístico ou clausura arquitetônica. (KWON, 1997, p. 168)

No caso de *Arpoador*, o contraste entre as dimensões do corpo humano e



as proporções da paisagem certamente nos permite uma apreensão mais precisa do espaço. Mas o que eu pretendo defender com esse ensaio vai além de questões de escala. O que estou sugerindo é que existe algo da ordem das relações entre as paisagens humanas e físicas, algo que inscreve o homem no espaço e o espaço no homem, que faz com que tenhamos afeto pelos espaços que vemos nas imagens.



Fig. 1. As mãos de meu pai posicionam a fotografia de minha mãe contra a paisagem.  
Fonte: arquivo pessoal, fotografia da autora.

Voltando ao pensamento de Marie-José Mondzain, é a relação entre as realidades presentes e as realidades ausentes que situa as imagens no mundo.

A imagem coloca em relação o presente da ausência; ou melhor, ela é o que nos coloca a presença dessa ausência e a revela sob o signo da relação. [...] A imagem não convoca nem evoca essas realidades ausentes, ela lhes dá à luz. Ela não se deixa preencher em vão por uma matéria metafórica ou analógica; pelo contrário, ela se retira da mesma forma em que aparece, se dá a ver. Ela é um relativo, a figura de uma relação.<sup>3</sup>

Se a imagem é um relativo, a imagem de uma paisagem também é a figura de uma relação. Mas eu diria que a imagem de uma paisagem coloca em jogo duas versões de relação. Em primeiro lugar, a relação entre aquela paisagem física (a imagem natural) e a paisagem tal qual ela aparece na imagem (a imagem artificial) e, em segundo lugar, a relação entre a imagem natural e os corpos que se relacionam com ela. No caso de *Arpoador*, são três os corpos que se relacionam com a paisagem filmada: o corpo ausente de minha mãe, o corpo presente de meu pai, e o meu próprio corpo, que aparece em *off* através do olhar da câmera e do texto da voz feminina na locução do filme.



É a relação de minha mãe com a paisagem – sugerida quando um letrado indica: “Antes de partir, minha mãe pediu que a levássemos ao Arpoador” –, a junção de meu pai com a praia e com a pedra – apresentada através de sua presença no local filmado – e o meu vínculo com aquele espaço – revelado pelo próprio fato de eu ter decidido fazer um filme naquele lugar –, que, acredito, impulsionam o espectador a se relacionar afetivamente com o universo daquelas imagens.

Como defende Mondzain, a imagem não circunscreve, ela inscreve.

O ícone não circunscreve, ele inscreve. Inscrever é colocar no mundo a imagem artificial da imagem natural. [...] A inscrição é, portanto, o gesto que preserva a relação livre do Ser e do não-ser.<sup>4</sup>

Ainda que a imagem de uma paisagem não seja capaz de nos fazer deslocar espacialmente para determinado lugar, ela inscreve a possibilidade desse deslocamento. E tanto mais nos sentimos engajados a nos ver em deslocamento para determinado espaço quanto mais nos relacionamos afetivamente com ele, seja através de nossas próprias experiências, seja através das vivências dos corpos humanos que aparecem inscritos naquelas paisagens.

É por isso que, na segunda parte de *Arpoador*, a sequência de imagens de arquivo de pesca de baleias – prática que deu origem ao nome do local de Arpoador, uma vez que ali era uma região de pesca desses mamíferos nos séculos XVII e XVIII – nos coloca em um estado de agonia. Se, ao invés de homens matando baleias, víssemos apenas uma imagem de uma baleia encalhada na areia, por exemplo, não teríamos a dimensão desse contato humano com a morte dos mamíferos. É justamente o enfrentamento dos pescadores à essa morte que nos faz refletir sobre a crueldade de tal evento. Nesse caso, a presença humana em quadro, para mim, é fundamental.

Da mesma forma, a voz masculina na locução do filme – narrada por meu pai e composta por fragmentos do capítulo *A Brancura da Baleia*, de *Moby Dick*, de Herman Melville –, sugere tanto uma relação do personagem Ismael, protagonista do romance, com a questão da morte, quanto o vínculo de meu pai com a perda de sua companheira, minha mãe. A paisagem diegética do texto lido é composta pelos oceanos nos quais navega a embarcação *Pequod*, em cuja tripulação Ismael se encontra. Através da voz emocionada de meu pai, adentramos ainda mais engajados no universo de *Moby Dick*, uma vez que ele também se relaciona afetivamente com o texto.





Fig. 2. Arquivo de imagem revela a prática da pesca de baleias.  
Fonte: *Fish from Hell* (1945), Prelinger Archives.

A voz humana se torna, pois, uma outra forma de se *encostar* na paisagem. Se a presença da mão de meu pai defronte à paisagem nos permite chegar mais perto da sensação de estar presente naquele lugar, sua voz nos coloca numa sintonia ainda mais próxima com o espaço da imagem. De forma parecida, a voz feminina na locução do filme – narrada por minha tia e composta por trechos do poema inédito *A Mão*, de minha autoria – também inscreve no mundo minha relação com o evento da perda de minha mãe.

A imagem traça o caminho indistinguível de sua inscrição real nas redes multiformes da imagem. Ela transborda da cama onde ela navega e nos faz navegar. Eu menciono a imagem não para defendê-la, mas para testemunhar em favor de sua dignidade. A beleza das coisas talvez não seja nada além da visibilidade do respeito que devemos à vida: é assim que se pode falar do amor, esse outro nome da verdadeira solidão.<sup>5</sup>

Através de uma genealogia da imagem, que parte da relação entre a ausência e a presença do ser, e passa por um gesto de inscrição da *imagem natural* pela *imagem artificial*, Marie-José Mondzain conclui que a beleza das coisas talvez esteja na visibilidade do respeito que devemos à vida que, segundo ela, se manifesta através do amor. O que é defendido, de forma similar, por Aurélia Dudognon, no texto *L'Imaginaire ou la néantisation du monde par Jean-Paul Sartre*.

Por fim, a afetividade traz uma certa riqueza aos objetos que são tocados por ela. Eles não são apenas objetos, mas objetos que nos afetam, que são percebidos especificamente por nós mesmos. Não se trata de um conhecimento intelectual, mas de um certo tipo de *conhecimento emocional*.<sup>6</sup>



## Espaço em Branco

*Lírio Branco*<sup>7</sup>  
*Qual era mesmo o filme de Fassbinder?*  
*Um homem de um braço só*  
*Entra na floricultura e pergunta:*  
*Que flor expressa:*  
*Dias que passam*  
*E nunca cessam*  
*Infinitamente*  
*Te empurrando*  
*Dentro do futuro?*  
*Dias que se passam*  
*sem fim, sem fim,*  
*Te empurrando*  
*dentro do futuro?*  
*E a florista diz assim: lírio branco*

Laurie Anderson

“Let’s look: there’s not nothing, because there’s white.” (2005, p. 17). A ressalva do filósofo francês Georges Didi-Huberman em sua análise de uma anúnciação do pintor italiano Fra Angelico, no livro *Confronting Images*, nos direciona para um questionamento acerca das potências do branco na arte. Didi-Huberman defende que se o visível e o inteligível não eram o forte de Fra Angelico isso se dava justamente porque ele estava interessado em pintar o invisível, o inefável.

Por isso, é compreensível que o audacioso clareamento da imagem, esse tipo de descascar – se desnude ou entre em catarse, destinado a princípio para fazer o afresco misterioso e puro como uma superfície de unção – como um corpo santificado em um pouco de água lustral –, de modo a virtualizar um mistério que sabia-se de antemão ser incapaz de representar.<sup>8</sup>

De fato, a análise do branco tem se tornado um território fértil para se pensar a arte da palavra, da imagem, do som, da cena. Seja em sua forma plástica, da cor branca propriamente dita, seja em sua forma metafórica, como representação do não-dito, da ausência, do silêncio, do vazio. O branco como mistério, como espaçamento, como esquecimento, como medo – são muitas as potências dessa cor, material ou simbolicamente.



Existe uma parábola judaica que gosto muito e que tem guiado meu pensamento nas questões estéticas. Esta parábola trata da forma como as escrituras divinas foram escritas e nos revela que foram escritas com dois fogos: um fogo negro, que desenhou as letras que pensamos ler, e um fogo branco, que criou o espaço entre as letras que nos permite lê-las. A parábola continua dizendo que estamos atravessando um ciclo de sete mil anos em que sabemos ler o fogo negro e que, agora, estamos nos aproximando de um novo ciclo em que aprendemos a ler o fogo branco. (DOCTORS, 2006, p. 9)

A parábola judaica mencionada pelo crítico de arte Marcio Doctors nos impulsiona a buscar a leitura do fogo branco. Isso não significa que tenhamos que nos distanciar do fogo negro, mas devemos, antes, agir dialeticamente. Ou seja, ao contemplar uma obra de arte, praticar o ato de pensar tanto no que sabemos quanto no que não sabemos. Como sugere Georges Didi-Huberman, é preciso refletir sobre o branco: “what to make of this white?” (2005, p. 17).



Fig. 3. Pedra do Arpoador onde aparece o arquivo de som com a voz de minha mãe.  
Fonte: arquivo pessoal, fotografia da autora.

No filme *Arpoador*, procurei utilizar a cor branca tanto em sua dimensão plástica, na imagem, quanto em sua dimensão sensorial, no som. Plasticamente, o branco aparece sobretudo em quatro momentos na imagem: na barba e no



cabelo de meu pai, nas velas do veleiro Samurai, na espuma do mar e na tela onde são projetadas as fotos de minha mãe. Sensorialmente, utilizei o branco de duas formas através do som: com momentos de silêncio espalhados ao longo do filme e com a voz em *off*, extraída de um arquivo de som de uma entrevista de minha mãe, sobre imagens da Pedra do Arpoador.

Através da palavra, por sua vez, procurei utilizar a cor branca como mistério. Com esse intuito, selecionei fragmentos do capítulo *A Brancura da Baleia*, do romance *Moby Dick*, de Herman Melville, como texto para a voz masculina da locução do filme.

Será que, por sua indefinição, ela obscurece os vácuos e as imensidões impiedosas do universo, e dessa forma nos apunhala pelas costas com a ideia de aniquilação quando contemplamos as profundezas da Via Láctea? Ou será que o branco, em sua essência, não é uma cor, mas a ausência visível de cor, e, ao mesmo tempo, a fusão de todas as cores; será que são essas as razões pelas quais existe um espaço em branco, repleto de significado, na ampla paisagem das neves – um ateísmo sem cor e de todas as cores do qual nos esquivamos? (MELVILLE, 2008, p. 217)

Como texto para a voz feminina da locução do filme, entretanto, preferi utilizar o poema inédito *A Mão*, de minha autoria. Através de seus versos, narrei os últimos momentos em que senti a presença de minha mãe e a maior revelação que sua ausência me trouxe: a de que o tato é o mais importante dos sentidos. E que, por isso, é preciso encostar nas paisagens, sejam elas humanas ou físicas.

*A Mão*  
*Do último enlace não guardei a luz fria de frigorífico*  
*nem o cheiro de álcool anti-séptico*  
*nem o monitor cardíaco na ponta de seus dedos*  
*que provavelmente gerava o som de um bip insuportável atrás da cabeça.*  
*Tampouco guardei o gosto de cerveja que ainda estava em minha boca.*  
*Não me lembrei de cenas do passado e não tive visões para o futuro.*  
*Registre apenas o tato de sua mão na minha,*  
*a construção de um castelo de areia.*

Ana Costa Ribeiro

<sup>1</sup> [tradução nossa]: “L’image n’est pas dans l’espace, elle a à voir avec le temps. Diastole et systole du présent et de l’absence. L’image se constitue dans la pulsation du réel qui nous capture et de la vie qui nous libère. Elle est apparition du rythme.” (MONDZAIN, 1995, p. 15)

<sup>2</sup> O filme pode ser assistido através do link: <<https://vimeo.com/89175477>> (password: baleiabranca)



<sup>3</sup> [tradução nossa]: “L’image met en relation le présent de l’absence; plus encore, elle est ce qui nous met en présence de cette absence et qui la rend manifeste sous le signe de la relation. [...] Ces réalités absentes, l’image ne les convoque ni ne les évoque, elle les met au monde. Elle ne se laisse nullement remplir par une matière métaphorique ou analogique; bien au contraire, elle se retire de la forme même dans laquelle elle se montre, se laisse voir. Elle est un relatif, la figure de la relation.” (MONDZAIN, 1995, p. 22)

<sup>4</sup> [tradução nossa]: “Le trait iconique ne circonscrit pas, il inscrit. Inscrire c’est mettre au monde l’image artificielle de l’image naturelle. [...] L’inscription est donc le geste qui préserve la libre relation de l’Être et du non-Être.” (MONDZAIN, 1995, p. 23)

<sup>5</sup> [tradução nossa]: “L’image trace l’indiscernable chemin de sa réelle inscription dans les réseaux multiforme de l’imagerie. Elle déborde du lit où elle navigue et nous fait naviguer. J’en appelle à l’image non point pour la défendre mais pour témoigner en faveur de votre dignité. La beauté des choses n’est peut-être que la visibilité du respect que nous devons à la vie: c’est ainsi que pourrait se dire l’amour, cet autre nom de la vraie solitude.” (MONDZAIN, 1995, p. 42)

<sup>6</sup> [tradução nossa]: “Finalement, l’affectivité apporte une certaine richesse aux objets qui sont touchés par elle. Ils ne sont plus uniquement des objets mais des objets qui nous affectent, qui sont perçus spécifiquement par nous-mêmes. Il ne s’agit pas d’une connaissance intellectuelle mais d’une “connaissance émotionnelle” en quelque sorte.” (DUODOGNON, 2012-13, p. 14)

<sup>7</sup> Assista a *performance* de Laurie Anderson no link: <<http://www.youtube.com/watch?v=wf0q7q9Zu5Y>> Tradução de Rodrigo Garcia Lopes:

*White Lily*  
*What Fassbinder film is it?*  
*The one-armed man walks into a flower shop*  
*And says: What flower expresses*  
*Days go by*  
*And they just keep going by endlessly*  
*Pulling you Into the future*  
*Days go by*  
*Endlessly*  
*Endlessly pulling you*  
*Into the future?*  
*And the florist says: White Lily.*

(ANDERSON, 1986. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wf0q7q9Zu5Y>>. Acesso em: 4 de nov. de 2014).

<sup>8</sup> [tradução nossa]: “So it is understandable that the audacious clarification of the image, this sort of stripping – bare or catharsis, aimed first to make the fresco itself mysterious and pure like a surface of unction – like a body sanctified in some lustral water – so as to virtualize a mystery that it knew beforehand it was incapable of representing.” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 23)



## Referências

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Confronting Images*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- DOCTORS, Marcio. Os Dois Fogos. *Luz Zul*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006.
- DUDOGNON, Aurélia. L'Imaginaire ou la néantisation du monde par Jean-Paul Sartre. *Licence 3 de Philosophie*, Nantes, p. 1-16, 2012-2013. Disponível em: <[http://www.ifac.univnantes.fr/IMG/pdf/Aurelia\\_Dudognon\\_L\\_Imaginaire\\_ou\\_la\\_neantisation\\_du\\_monde\\_version\\_corrige.pdf](http://www.ifac.univnantes.fr/IMG/pdf/Aurelia_Dudognon_L_Imaginaire_ou_la_neantisation_du_monde_version_corrige.pdf)> Acesso em: 4 de nov. de 2014.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista Arte e Ensaios*, n. 17, p. 167-187, 2008. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Miwon\\_Kwon.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf)> Acesso em: 4 de nov. de 2014.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- MONDZAIN, Marie-José. *L'Image Naturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1995.

Artigo recebido em maio de 2014. Aprovado em outubro de 2014.

