



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Ana Costa Ribeiro

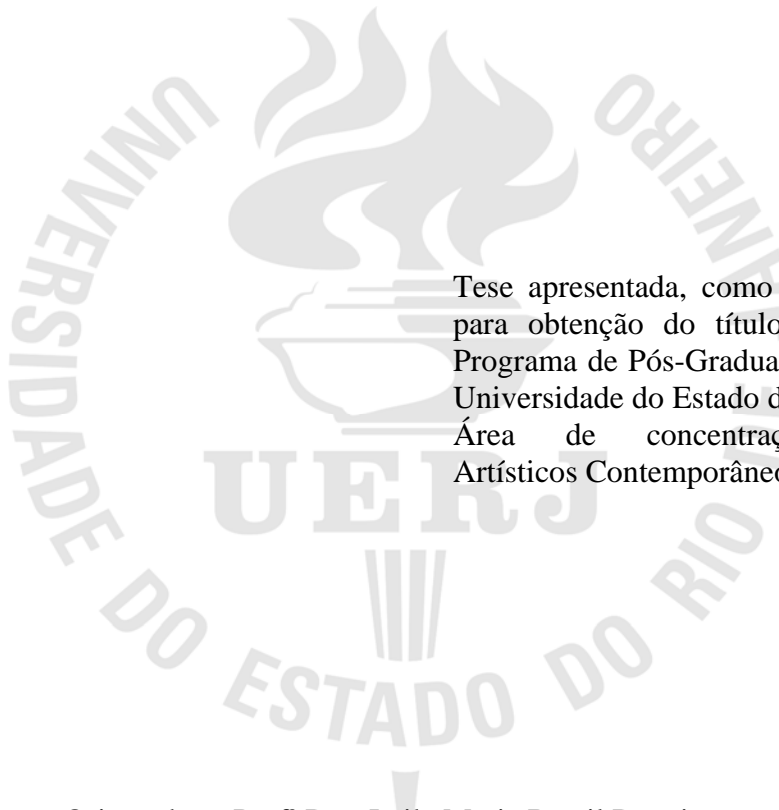
**Poéticas do Deslocamento: Corpo, Memória, Paisagem**

Rio de Janeiro

2017

Ana Costa Ribeiro

**Poéticas do Deslocamento: Corpo, Memória, Paisagem**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Leila Maria Brasil Danziger

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

R484 Ribeiro, Ana Costa.  
Poéticas do deslocamento : corpo, memória, paisagem / Ana  
Costa Ribeiro. – 2017.  
166 f. : il.

Orientadora: Leila Maria Brasil Danziger.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Tempo na arte – Teses.  
3. Espaço (Arte) – Teses. 4. Corpo humano – Teses. 5. Memória na  
arte - Teses. 6. Paisagens na arte – Teses. I. Danziger, Leila Maria  
Brasil. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Artes. III. Título.

CDU 7.036"20"

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,  
desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Ana Costa Ribeiro

**Poéticas do Deslocamento: Corpo, Memória, Paisagem**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovado em 18 de agosto de 2017.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Leila Maria Brasil Danziger (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Livia Flores Lopes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Luiza Fatorelli

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Rosana Kohl Bines

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

## **DEDICATÓRIA**

Em memória de Carlos, meu pai, que me ensinou a caminhar com as próprias pernas.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Leïla Danziger, pelo rigor e delicadeza na orientação, e pela confiança em minha condução do processo artístico e intelectual.

À Livia Flores e Ricardo Basbaum, pela leitura generosa do texto da qualificação.

A meus colegas do PPGArtes, pela rica interlocução ao longo do percurso, em especial Ana Paula Emerich, Felipe Ribeiro, Jac Siano, Jonas Arrabal, Marina Fraga, Mayra Martins Redin, Nathália Mello e Nena Balthar.

Às minhas famílias Sá e Costa Ribeiro, pelo apoio incondicional, em especial Anna Fonseca, Domingos Guimaraens, Francisco Taunay, Jeanne Marie, Joana Sá, Jonas Sá, Marcos Taunay, Maria Helena Sá, Paulo Costa Ribeiro, Regina Sá, Rita Vilhena, Rosa Branca, Tetê Sá e Yvonne Maggie.

À família Fainguelernt, pelo acolhimento caloroso, em especial Miriam. À Maíra, Ana e Benjamin, pela alegria.

A meus irmãos Carlos Antonio, João Lucas e Leonardo, pela cumplicidade. A meus sobrinhos Joaquim, Clara, Antonio e Valentina, pelo carinho.

A meus amigos, pela teia de afeto, em especial os que colaboraram com a produção artística, Alice Lanari, Andrea Capella, Clarisse Sá Earp, Gabriela Horta, Maria Altberg e Maria Mazzillo. À Lilian Sodré e Mariana Fontes, pela fraternidade. À Marília Sodré, Marina Hermeto e Suzana Taunay, pela fidelidade. À Ana Gabriela Dickstein, Andrea Gueriot, André Couto e Dani Saad, pelo entusiasmo.

À Andrea Costa Dager, pela parceria e amizade.

Aos colaboradores dos filmes *Arpoador e Termodielétrico*, em especial meu avô Joaquim da Costa Ribeiro, pelas pesquisas inspiradoras.

À CAPES, pela bolsa de estudos, que me permitiu o foco.

À UERJ, por resistir mesmo frente ao pior dos contextos.

A Carlos e Rosa, meu pai e minha mãe, com saudades.

A Mauro Fainguelernt, por tudo.

## RESUMO

RIBEIRO, Ana Costa. *Poéticas do deslocamento: corpo, memória, paisagem*. 2017. 166 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

*Poéticas do Deslocamento: Corpo, Memória, Paisagem* é um projeto artístico e intelectual que propõe uma investigação da arte e da cultura contemporânea através de uma dialética entre espaço e tempo. A pesquisa tem foco em autores e artistas que trabalham com entrecruzamentos geográficos e históricos, criando poéticas que se dão justamente nos deslocamentos entre *camadas de espaço* e *camadas de tempo*. Assim, ao criar núcleos conceituais que permitem um aprofundamento das questões em jogo, a tese se desenvolve através de segmentos que tensionam as relações entre corpo, memória e paisagem, principalmente em produções audiovisuais que deslizam entre a arte contemporânea, o cinema e a literatura. Em diálogo com pensadores como Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Andreas Huyssen, Jeanne-Marie Gagnebin e Philippe Alain-Michaud, entre outros, e com artistas como James Benning, Cao Guimarães, Patricio Guzmán, Agnès Varda e Maya Deren, entre outros, o projeto apresenta análises de trabalhos de artistas e pensadores e reflexões sobre o processo criativo da autora. Dessa forma, investiga tanto os potenciais que surgem das combinações entre os conceitos, tais como corpo-paisagem, paisagem-memória e memória-corpo, quanto suas possíveis releituras, como paisagem-paisagem, memória-memória e corpo-corpo.

Palavras-chave: Poéticas. Deslocamento. Corpo. Memória. Paisagem. Som. Imagem. Escrita. Espaço. Tempo.

## ABSTRACT

RIBEIRO, Ana Costa. *Poetics of displacement: body, memory, landscape*. 2017. 166 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

*Poetics of Displacement: Body, Memory, Landscape* is an artistic and intellectual project that proposes an investigation of contemporary art and culture through a dialectic between space and time. The research focuses on authors and artists who work with geographical and historical interlinkages, creating poetics that happen precisely in the displacements between *layers of space* and *layers of time*. Thus, in creating conceptual nuclei that allow a deepening of the issues at stake, the thesis develops through segments that stress the relations between body, memory and landscape, mainly in audiovisual productions that slide between contemporary art, cinema and literature. In dialogue with thinkers like Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Andreas Huyssen, Jeanne-Marie Gagnebin and Philippe Alain-Michaud, among others, and with artists such as James Benning, Cao Guimarães, Patricio Guzmán, Agnès Varda and Maya Deren, among others, the project presents analysis of the works of artists and thinkers and reflections on the creative process of the author. In this way, it investigates both the potentials that arise from the combinations between the concepts, such as body-landscape, landscape-memory and memory-body, as well as their possible re-readings such as landscape-landscape, memory-memory and body-body.

Keywords: Poetics. Displacement. Body. Memory. Landscape. Sound. Image. Writing. Space. Time.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	fotograma do filme <i>Arpoador</i> .....	31
Figura 2 –	fotograma do filme <i>Arpoador</i> .....	31
Figura 3 –	fotograma do filme <i>Arpoador</i> .....	31
Figura 4 –	fotograma do filme <i>Nostalgia</i> .....	34
Figura 5 –	fotograma do filme <i>Man.road.river</i> .....	34
Figura 6 –	fotograma do filme <i>13 Lakes</i> .....	48
Figura 7 –	fotogramas do filme <i>Ten Skies</i> .....	48
Figura 8 –	fotograma do filme <i>Sin Peso</i> .....	49
Figura 9 –	fotograma do filme <i>Quarta-feira de Cinzas</i> .....	49
Figura 10 –	fotograma do filme <i>Les Plages d’Agnès</i> .....	52
Figura 11 –	fotograma do filme <i>Oceano Possível</i> .....	52
Figura 12 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Vela Barco V</i> .....	54
Figura 13 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Vela Barco III</i> .....	55
Figura 14 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Vela Barco IV</i> .....	55
Figura 15 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Vela Barco VI</i> .....	56
Figura 16 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Pedra Textura III</i> .....	57
Figura 17 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Pedra Textura IV</i> .....	57
Figura 18 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Pedra Textura VI</i> .....	57
Figura 19 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – A Mão e a Rosa V</i> .....	58
Figura 20 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Surfista I</i> .....	59
Figura 21 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Surfista II</i> .....	59
Figura 22 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Surfista III</i> .....	59

Figura 23 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Vela Chama I</i> .....	60
Figura 24 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Vela Chama II</i> .....	60
Figura 25 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Vela Chama III</i> .....	60
Figura 26 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Vela Chama IV</i> .....	61
Figura 27 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Vela Chama V</i> .....	61
Figura 28 –	série <i>Os Corpos e o Tempo – Vela Chama VI</i> .....	61
Figura 29 –	fotograma do filme <i>Nostalgia da Luz</i> .....	72
Figura 30 –	fotograma do filme <i>Nostalgia da Luz</i> .....	72
Figura 31 –	fotograma do filme <i>Sans Soleil</i> .....	75
Figura 32 –	pesquisa de linguagem do filme <i>Termodielétrico</i> .....	86
Figura 33 –	pesquisa de linguagem do filme <i>Termodielétrico</i> .....	86
Figura 34 –	Elizaveta Svilova no filme <i>O Homem com uma Câmera</i> .....	89
Figura 35 –	fotografia de 1954 que inspirou o filme <i>Ulysse</i> .....	92
Figura 36 –	fotografia do menino Ulysse (anos 50) no filme de A. Varda.....	102
Figura 37 –	fotograma do filme <i>Asas do Desejo</i> .....	105
Figura 38 –	Maya Deren em seu filme <i>At Land</i> .....	109
Figura 39 –	fotograma do filme <i>A Study in Choreography for Camera</i> .....	118
Figura 40 –	Instalação audiovisual <i>Ão</i> .....	121
Figura 41 –	Instalação <i>Ninhos</i> na 29ª Bienal de São Paulo.....	122
Figura 42 –	Helio Oiticia, passistas e <i>Parangolés</i> .....	122

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	12
1	<b>CORPO/PAISAGEM.....</b>	21
1.1	<b>Poema: A Mão.....</b>	22
1.2	<b>Filme: Arpoador.....</b>	23
1.3	<b>Ensaio: O Toque na Paisagem.....</b>	24
1.3.1	<u>Espaço e Afeto.....</u>	24
1.3.2	<u>Espaço em Branco.....</u>	27
1.4	<b>Texto de artista: Atravessar a Paisagem.....</b>	32
2	<b>PAISAGEM//PAISAGEM.....</b>	35
2.1	<b>Poema: Na piscina.....</b>	36
2.2	<b>Ensaio: Olhar o céu, ouvir a terra: anotações sobre paisagem no cinema de James Benning e Cao Guimarães.....</b>	38
2.2.1	<u>Paisagem, enquadramento e composição.....</u>	39
2.2.2	<u>Poéticas do deslocamento.....</u>	41
2.2.3	<u>A construção de novas paisagens.....</u>	50
2.4	<b>Fotografias: Os Corpos e o Tempo.....</b>	53
3	<b>PAISAGEM/MEMÓRIA.....</b>	62
3.1	<b>Poema: Arqueologia.....</b>	63
3.2	<b>Ensaio: Vestígios da memória em Nostalgia da Luz, de Patricio Guzmán.....</b>	64
3.2.1	<u>Paisagem e memória.....</u>	64
3.2.2	<u>Escrita, memória e paisagem.....</u>	67
3.2.3	<u>A escrita como inscrição da memória.....</u>	70

3.3	<b>Texto de artista: Alinhar a Memória</b> .....	73
4	<b>MEMÓRIA/MEMÓRIA</b> .....	76
4.1	<b>Poema: (guardava histórias como)</b> .....	77
4.2	<b>Filme: Termodielétrico</b> .....	78
4.3	<b>Ensaio: Plásticas do Arquivo/ Memórias do Futuro</b> .....	79
4.3.1	<u>Memória e Espaço</u> .....	79
4.3.2	<u>Deslocando Arquivos</u> .....	83
4.4	<b>Texto de artista: O fio da memória</b> .....	87
5	<b>MEMÓRIA/CORPO</b> .....	90
5.1	<b>Poema: (a casa é)</b> .....	91
5.2	<b>Ensaio: Os corpos e o tempo em Ulysse, de Agnès Varda</b> .....	93
5.2.1	<u>O primeiro corpo: o homem</u> .....	95
5.2.2	<u>O segundo corpo: o menino</u> .....	96
5.2.3	<u>O terceiro corpo: a cabra</u> .....	97
5.2.4	<u>A memória do corpo</u> .....	98
5.3	<b>Texto de artista: O ciclo do corpo</b> .....	103
6	<b>CORPO/CORPO</b> .....	106
6.1	<b>Poema: (eletrocardiograma)</b> .....	107
6.2	<b>Ensaio: O Cinema Vertical de Maya Deren</b> .....	110
6.2.1	<u>O corpo na câmera lenta de Maya Deren</u> .....	112
6.2.2	<u>Filme e Espectador</u> .....	113
6.2.3	<u>Cinema vertical, produção horizontal, distribuição diagonal</u> .....	115
6.2.4	<u>Poéticas do Deslocamento: Corpo, Memória, Paisagem</u> .....	116
6.3	<b>Texto de artista: Deslizar o Corpo</b> .....	119

<b>CONCLUSÃO</b> .....	123
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	126
<b>ANEXO A</b> - <i>Layout</i> para uma Videoinstalação: Correntes elétricas associadas a mudanças de estado físico.....	135
<b>ANEXO B</b> - Pranchas para Roteiro de Longa-Metragem: Termodielétrico.....	136

## INTRODUÇÃO

A leitura deste trabalho pode se dar por meio de diferentes percursos, a serem direcionados pelo leitor. Uma vez que o tema da tese gira em torno das POÉTICAS DO DESLOCAMENTO, isto é, de um fazer artístico que se concentra em mudanças de lugar do sujeito no ESPAÇO e no TEMPO, através de entrecruzamentos entre essas dimensões, caberá a cada um construir seu próprio caminho de leitura, seja através de um fluxo contínuo, seja através de cortes e saltos.

Assim, a estrutura da tese se apresenta por temáticas que formam constelações, divididas em seis partes. É importante notar, entretanto, que os temas deslizam entre as partes, podendo aparecer em mais de uma parte, de forma difusa. Portanto, as divisões em partes servem para organizar o fluxo do pensamento sem, contudo, delimitar os campos de investigação por barreiras estanques. Esses segmentos possibilitam uma combinação entre os conceitos, a fim de tensionar as relações em jogo. Assim, as partes têm fronteiras movediças, embora cada segmento traga em si um foco específico.

### AS SEIS PARTES:

1. CORPO/PAISAGEM
2. PAISAGEM/PAISAGEM
3. PAISAGEM/MEMÓRIA
4. MEMÓRIA/MEMÓRIA
5. MEMÓRIA/CORPO
6. CORPO/CORPO

Ao longo da tese, optou-se pela divisão dos segmentos por cores. Assim, o início de cada parte aparece marcado com uma página em papel CINZA, a INTRODUÇÃO e a CONCLUSÃO aparecem em papel AMARELO, os textos dos POEMAS em LILÁS, os ENSAIOS em AZUL e os TEXTOS DE ARTISTA em VERDE. As páginas com os *links* e as informações técnicas dos meus trabalhos artísticos (FILMES, FOTOGRAFIAS e LAYOUT PARA UMA VIDEOINSTALAÇÃO) estão nas páginas em papel LARANJA e as informações adicionais (REFERÊNCIAS) em VERMELHO. Todas as páginas com imagens aparecem nas páginas em papel BRANCO.

DIVISÃO DOS SEGMENTOS POR CORES:

Início de cada uma das partes – CINZA

Introdução/ Conclusão – AMARELO

Poemas – LILÁS

*Links* e informações técnicas dos meus trabalhos artísticos - LARANJA

Ensaaios – AZUL

Textos de Artista – VERDE

Referências – VERMELHO

Páginas com imagens – BRANCO

Desse modo, o leitor pode escolher de que forma deseja percorrer a experiência da tese: se concentrando em cada cor de uma vez, e assim organizando os modos de leitura por formas de escrita; ou seguindo a sequência de páginas na ordem em que se encontra, percorrendo as diferentes formas de escrita através do texto corrido.

*Percebo minha prática artística como uma forma de ritual, para que eu consiga passar de um ciclo a outro. Toda narrativa é sobre alguém que chega ou que sai de determinado lugar. Me identifico com essa visão geográfica dos percursos. Em geral, meus trabalhos falam de alguém que está em trânsito. Na maior parte das vezes, o movimento é de avanço, de deslizamento, de fricção ou de atrito.*

Os trabalhos artísticos do projeto se concentram em torno de dois núcleos: ARPOADOR e TERMODIELÉTRICO. O primeiro originou o curta-metragem *Arpoador* e a série de fotografias *Os Corpos e o Tempo*. O segundo originou o projeto de longa-metragem *Termodielétrico* e o projeto de videoinstalação *Correntes elétricas associadas a mudanças de estado físico*.

Os textos da tese foram divididos entre poemas, ensaios e *textos de artista*. Dessa forma, pude exercitar diferentes formas de escrita, ampliando meus modos de aproximação com o texto. Além disso, incluí textos e imagens que informassem sobre o processo criativo dos trabalhos em desenvolvimento, como os anexos com o *layout* para uma videoinstalação e as pranchas para roteiro de um longa-metragem. A inserção de fragmentos do roteiro na tese revela a prática da escrita no processo criativo audiovisual.

Em meu curso *Processo Criativo Audiovisual*, costumo dizer aos alunos que roteiros de filmes são como roteiros de viagem. Embora tradicionalmente se tenha convencionado algumas formas de roteiro – como o roteiro de ficção de longa-metragem, padronizado em todo o mundo para atender à indústria cinematográfica –, é possível fazer a escrita de um filme como um plano a ser percorrido, e inventar uma forma diferente de trajeto a cada nova travessia. Assim como o roteiro de viagem, o roteiro de filme deve estar sempre aberto a mudanças ao longo do percurso. Pode existir como um plano, como um desenho de trajeto, como um mapa dos territórios pelos quais, num primeiro momento, se deseja percorrer. Mas pode sempre mudar de direção conforme o desejo do viajante. O roteiro de um filme pode ser uma escrita criativa, que invente novas formas de escrever o tempo. É preciso, portanto, que se amplie a noção de roteiro de filme.

O ensaio **O Toque na Paisagem** descreve o processo criativo do curta-metragem *Arpoador*. Ao relatar essa experiência artística, o texto cria articulações entre corpo e paisagem através das relações entre som, palavra e imagem na construção do filme. Em diálogo com o pensamento de Georges Didi-Huberman, o ensaio aborda o caráter rítmico tanto das imagens, das palavras e dos sons quanto da própria vida – que pulsam entre a presença e a ausência, o real e o virtual, o dizível e o indizível.

**Olhar o céu, ouvir a terra: anotações sobre paisagem no cinema de James Benning e Cao Guimarães** é um ensaio que aborda alguns trabalhos desses artistas, ressaltando a importância das poéticas do deslocamento nas paisagens visuais e sonoras. Seguindo o pensamento de Gilles A. Tiberghien e Anne Cauquelin, a paisagem é pensada como um meio ambiente físico que faz surgir uma relação.

**Vestígios da Memória em *Nostalgia da Luz*, de Patricio Guzmán** é um ensaio que estabelece relações entre paisagem e memória através da noção de vestígio segundo o filósofo Emmanuel Lévinas. Seguindo uma dialética entre espaço e tempo, tal qual apresentada no pensamento de Andreas Huyssen, o texto identifica no filme de Guzmán um terreno fértil para se pensar em questões sobre memória e esquecimento através da escrita cinematográfica.

O ensaio **Plásticas do Arquivo/ Memórias do Futuro** descreve o processo de pesquisa do longa-metragem *Termodielétrico* no acervo de meu avô Joaquim da Costa Ribeiro, localizado no Museu de Astronomia do Rio de Janeiro. Ao relatar essa experiência, o texto propõe formas de deslocamento dos arquivos, tanto dos locais em que se encontram quanto dos suportes em que se inscrevem. Em diálogo com os pensamentos de Jacques Derrida e Arlette Farge, o ensaio aborda relações entre memória e espaço – do arquivo público e privado à sua apropriação por artistas, cineastas e escritores.



**Os Corpos e o Tempo em *Ulysse*, de Agnès Varda**, investiga as dinâmicas entre corpo e tempo através das múltiplas formas de relação que se pode estabelecer com a memória. Com base no pensamento de Jeanne-Marie Gagnebin, analisamos a narrativa do filme *Ulysse*, de Agnès Varda. O texto aborda questões como memória e esquecimento; memória voluntária e involuntária; memória e lembrança.

**O Cinema Vertical de Maya Deren** analisa alguns filmes e textos da artista, ícone do cinema experimental dos anos 40 e 50, apresentando a proposta de *Cinema Vertical*, tal qual defendida pela cineasta no simpósio *Poetry and the Film*, realizado em Nova York em 1953. O ensaio aborda articulações entre corpo e escrita; filme e espectador; produção e distribuição do cinema independente.

Sobre a bibliografia, é importante ressaltar a influência de alguns pensadores-chave para o desenvolvimento da pesquisa. Nesse contexto, a proposta de uma história da arte orientada por um ANACRONISMO, tal qual desenvolvida por Georges Didi-Huberman em *Diante do Tempo*, e a noção de SOBREVIVÊNCIA, apresentada pelo autor em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, percorrem toda a atmosfera da tese.

Em *Diante do Tempo*, Didi Huberman sugere uma história da arte que seja feita através da montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos. Ora, tanto na estrutura da tese quanto nas dinâmicas internas de cada texto, seguimos a proposta de um pensamento que faça entrecruzamentos entre espaços e tempos, criando *camadas de tempo* e *camadas de espaço* que possam enriquecer a reflexão sobre os trabalhos. A noção de “leque de tempo”, proposta por Didi-Huberman, se faz um tanto útil nesse contexto. Argumentando que certas experiências são indestrutíveis, Didi-Huberman aborda o conceito de “sobrevivência” em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, através da metáfora dos vagalumes, que oscilam entre a luz e o apagamento, e propõe que sejamos capazes de enxergar a luz, “mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite.”<sup>12</sup> Em diálogo com Pier Paolo Pasolini e Walter Benjamin, Didi-Huberman enfatiza o declínio da experiência, mas, ao mesmo tempo, defende o “princípio esperança”:

Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio esperança” através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio futuro. Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma constelação?<sup>13</sup>

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 148.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 60.

*Ciclo. Círculo. Rotação. O tempo que se percebe nesse instante é pré-histórico. Importa cada gesto pois o mínimo movimento pode mover mundos. A escrita do corpo reverbera na medida em que encosta em outro corpo. Interessa a singularidade em sua relação com o conjunto. Deixar-se atravessar pela história sem datas. O presente expandido vale mais que séculos de acontecimentos. A memória individual tange a memória coletiva através dos sentidos. Um espiral sugere algo que se move em círculos sem nunca passar pelo mesmo local. Através da relação dos corpos com os espaços pode-se perceber o tempo. Passagem, rito, ritual. Na aporia de captar o tempo o corpo delimita os espaços através do tato, através do afeto. É preciso encostar na paisagem.*

Ecoando com a proposta política de Didi-Huberman, o pensamento de Jacques Rancière se faz indispensável para o entendimento da arte como campo de compartilhamento. Principalmente através de sua noção de PARTILHA DO SENSÍVEL, apresentada no livro de mesmo nome, mas também com sua inclusão do INCONSCIENTE no processo de construção de um pensamento estético, apresentada em *O Inconsciente Estético*.

Por um lado, Rancière defende uma experiência coletiva que possa compartilhar o mundo sensível através da arte. Por outro, defende que o modo *estético* do pensamento é bem mais do que um pensamento da arte. Em *A Partilha do Sensível*, propõe um compartilhamento da experiência como ação política, através de recortes do tempo e do espaço, do visível e do invisível, da palavra e do ruído. “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.”<sup>14</sup> Assim, aproxima a estética da política argumentando que o homem é um animal político.

Já em *O Inconsciente Estético*, Rancière sugere a aproximação da arte com as imagens do inconsciente: “essa figuras (...) servem para provar isso: existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino.”<sup>15</sup>

*Ser estrangeira. Buscar o detalhe no caos e o caos numa pétala de rosa. Escrever e filmar sem hierarquia. Nunca usar óculos escuros durante o processo. Sentir o cheiro dos lugares. Deixar que o faro invada o corpo inteiro antes de começar qualquer ação. Querer*

<sup>14</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 15.

<sup>15</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 10-11.

*ser espaço mesmo que durante um breve período de tempo. Não ter pressa. Ter urgência. Provar os alimentos que lhe são oferecidos, mesmo que o sabor não seja o de sua preferência. Ouvir as goteiras de uma sala vazia, o barulho de uma geladeira, o burburinho das crianças do primeiro andar. Mas também ser capaz de ouvir o estrondo, a explosão, os trovões da tempestade que se aproxima, ainda que seja preciso colocar algodões nos ouvidos. Mas, sobretudo, sentir a temperatura das coisas.*

Acerca do tema da memória foi indispensável o pensamento de Andreas Huyssen, principalmente no que diz respeito à abordagem dos processos dialéticos entre MEMÓRIA e ESQUECIMENTO, e ESPAÇO e TEMPO, desenvolvidos nos livros *Culturas do Passado-Presente* e *Seduzidos pela Memória*.

Huyssen propõe reflexões sobre a arte e a cultura contemporânea que levem em consideração uma dialética entre memória e esquecimento, argumentando que há uma tradição nas políticas da memória de se desvalorizar o esquecimento, inerente à própria condição de existência da memória. Em *Culturas do Passado-Presente*, o pensador menciona que o esquecimento geralmente aparece como um complemento da memória e não como a própria condição de possibilidade da memória. Em *Seduzidos pela Memória*, Huyssen ressalta a importância da dialética entre espaço e tempo: “Tempo e espaço, como categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas, estão sempre intimamente ligados entre si de maneiras complexas.”<sup>16</sup> Isto é, não se pode pensar em espaço sem se pensar em tempo, e vice-versa. Somente um pensamento que leve em consideração as articulações entre espaço e tempo é capaz de investigar a complexidade da arte e da cultura contemporânea.

*Abalos. Abalos sísmicos. Placas tectônicas se deslocam. Erupções. Erupções vulcânicas. Erupções em uma boca. Arrebentação. Arrebentação de ondas. Arrebentação de um colar. Choques térmicos. Choques elétricos. Choques químicos. Um corte. Uma quebra. Um estiramento. O copo de vidro estilhaça no ladrilho e os pés estão descalços. Tudo o que se desencaixa. A calota avulsa de uma roda. A fratura que se abre no asfalto. A pele racha, de calor, de frio. A despedida. O que perde o vínculo. E que não perde. Transforma. Remaneja. Troca o quarto de lugar. Agulhas sobre a mesa. Esparadrapo. O deslize num*

---

<sup>16</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 10.

*ambiente que não é familiar. Uma praia onde as pessoas falam outra língua. Deslocamentos. A cerca de arame farpado rasga a paisagem.*

Sobre a relação entre MEMÓRIA e ESCRITA, os ensaios de Jeanne-Marie Gagnebin tiveram um papel crucial, fornecendo material necessário para um aprofundamento das questões da memória, principalmente através dos textos dos livros *Lembrar Escrever Esquecer e Limiar, Aura e Rememoração*.

Em diálogo com Walter Benjamin, Gagnebin relaciona o trabalho daquele que investiga a memória com o de um detetive, arqueólogo ou psicanalista, pois todos investigam vestígios a fim de identificar sintomas. O pesquisador da memória, o detetive, o arqueólogo e o psicanalista devem tanto decifrar os rastros quanto tentar adivinhar o processo de sua produção involuntária. Ao relacionar o trabalho do historiador com o do arqueólogo, Gagnebin sugere ainda que não se ignore a função do acaso nos processos de rememoração: “Benjamin explica que se deve proceder com cuidado, espalhar muita terra, voltar aos mesmos pontos, retornar as buscas, ir seguindo um mapeamento preciso, mas também confiar no acaso.”<sup>17</sup>

Quanto à abordagem do material audiovisual com enfoque no FILME como uma obra de arte a ser pensada no contexto da história da arte, e não sob a tradicional ótica da história do cinema, a pesquisa se baseou na proposta apresentada por Philippe-Alain Michaud em *Filme, por uma teoria expandida do cinema*. Já a estrutura da tese e sua forma de apresentação dos temas têm influência na relação da imagem em movimento com a ideia de CONSTELAÇÃO, tal qual defendida por Aby Warburg, e investigada por Michaud em *Aby Warburg e a imagem em movimento*.

A ideia de constelação é uma célebre figura conceitual associada a Walter Benjamin, em diálogo com Aby Warburg:

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. Deve-se sem dúvida à Walter Benjamin essa colocação do problema do tempo histórico em geral.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 248.

<sup>18</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 61.

Segundo Philippe-Allain Michaud, é preciso pensar o filme no contexto da arte contemporânea para além da experiência cinematográfica. Michaud diferencia o “filme” do “cinema”, sendo o primeiro relacionado à obra audiovisual e o segundo à história da indústria que se formou em seu entorno. Nesse contexto, o “filme” não seria apenas o produto que se pode assistir em salas de projeção comerciais, mas também obras que são exibidas em outros espaços, como museus e galerias. Em *Filme, por uma teoria expandida do cinema*, Michaud apresenta uma série de tentativas de se romper a ordem implícita pela monodirecionalidade do cinema tradicional, ampliando as formas de se exibir os filmes para uma cena expandida. Já em *Aby Warburg e a imagem em movimento*, sugere que o pensamento sobre o “filme” seja construído a partir da “iconologia dos intervalos”, formando “constelações” - metodologia de viés vertoviano utilizada por Aby Warburg em seu atlas de imagens *Mnemosyne*. Segundo o autor, “cada prancha de *Mnemosyne* é o relevo cartográfico de uma região da história da arte (...) na qual a rede de intervalos desenha as linhas de fratura históricas e psíquicas que distribuem ou organizam as representações (...) em ‘constelações’.”<sup>19</sup>

Uma história da arte feita através de montagens de espaços e tempos heterogêneos, abordada por Michaud, em diálogo com Benjamin e Warburg, também é apresentada por Didi-Huberman em *Diante do Tempo*, trazendo à bibliografia, em consonância com a estrutura da tese, uma dimensão cíclica e caleidoscópica.

Após Warburg, mas de maneira ainda mais jovial – logo, mais móvel -, Benjamin colocou o saber, e mais exatamente o saber histórico, em movimento. Movimento apoiado, no fundo, sobre uma esperança dos recomeços: a esperança de que a história (como disciplina) pudesse conhecer sua “revolução copérnica”, no sentido de que a história (como objeto da disciplina) não era mais um ponto fixo, mas uma série de movimentos dos quais o historiador se revelava ser o destinatário e o sujeito, ao invés de ser o senhor.<sup>20</sup>

Foi em diálogo com esse saber histórico *em movimento* que os artistas e as obras escolhidas para análise não se restringiram a recortes temporais ou espaciais. Desse modo, a pesquisa se debruçou, por exemplo, sobre o projeto estético de Maya Deren – expoente do cinema experimental nos anos 40 e 50 – com o mesmo interesse com o qual investigou o trabalho de James Benning – artista com prática na atualidade, ícone do *slow cinema*. Assim, selecionando artistas de diferentes períodos, a estrutura da tese cria deslocamentos no espaço e no tempo, que constroem constelações. Esse painel de artistas tem foco em trabalhos e

<sup>19</sup> MICHAUD, Philippe-Allain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 2013. p. 295-296.

<sup>20</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo – História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 114.

projetos estéticos que permitem um aprofundamento das questões conceituais, bem como uma identificação das influências mais importantes para meu trabalho atual.

*Procuro espectadores que naveguem num mar de imagens em movimento situado entre a arte contemporânea, o cinema e a literatura, e que se deixem levar por correntes sonoras e rítmicas. Jonas Mekas disse: “Meu país é o cinema. O cinema é como cinco continentes e eu decidi que eu não vou viver em cinco continentes ao mesmo tempo. Vou viver numa área pequena, numa pequena república desse continente. Essa república, para mim, é a poesia”. Busco encontrar os habitantes dessa pequena república a fim de diálogos mais profundos sobre um sentimento compartilhado. “O autor deve sempre criar seu próprio vocabulário”, nos ensinou Pier Paolo Pasolini na construção de um cinema de poesia. A invenção de um novo vocabulário a cada trabalho também sugere a busca por interlocutores diferenciados, que, em geral, habitam comunidades vizinhas. Identificar onde estão as possibilidades de diálogo e, assim, intensificar os debates. Dividir os espaços com outros artistas que habitam a pequena república da poesia.*

Por fim, se faz necessária uma breve observação sobre os *textos de artista*, apresentados no final de cada uma das partes. Esses textos, com escrita mais livre que os ensaios e menos baseada em indicações bibliográficas, funcionam tanto como propostas coletivas em forma de quase-manifestos, quanto como um processo de construção de minha própria identidade enquanto artista. Assim, estabelecem pontes entre meus projetos estéticos individuais e possíveis estratégias de ação coletiva. Dessa forma, esses textos se arriscam tanto ao criar conceitos e sugerir caminhos, quanto ao impulsionar um processo de construção de minha própria trajetória enquanto artista, identificando recorrências, indícios, memórias e desejos.

**1 CORPO/ PAISAGEM**

## 1.1 A Mão

Do último enlace não guardei a luz fria de frigorífico  
nem o cheiro de álcool antisséptico  
nem o monitor cardíaco na ponta de seus dedos  
que provavelmente gerava o som de um bip insuportável atrás da cabeceira.  
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.  
Registrei apenas o tato de sua mão na minha,  
a construção de um castelo de areia.



## 1.2 Arpoador

Brasil • HD • 20 min • P&B • stereo • 2014

**Link do filme:** <https://vimeo.com/89175477> (senha: baleiabranca)

Curta-metragem.

Antes de partir, minha mãe pediu que a levássemos ao Arpoador, área do Rio de Janeiro formada por uma grande pedra e pelo canto de uma praia. “Arpoador” significa “aquele que arpoa, que arremessa o arpão para pescar”. Dizem que o local foi batizado assim porque ali teria sido uma área privilegiada para a pesca de baleias.

### 1.3 O Toque na Paisagem

Uma saudade de Ametista  
É o que eu possuo.

*Emily Dickinson*

#### 1.3.1 Espaço e Afeto

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo.”<sup>21</sup> A afirmação do pensador Georges Didi-Huberman em seu livro *Diante do Tempo* provoca uma reflexão em torno das articulações entre espaço, imagem e tempo. Para uma pesquisa sobre a fabricação de imagens dos espaços, tal consideração se faz necessária.

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isso: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, ela é, diante de nós, o elemento de futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.<sup>22</sup>

Durante o processo de realização do curta-metragem *Arpoador*<sup>23</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 é colocada em diversos locais da paisagem. Mas o que se revelou foi o fato de que somente as fotografias colocadas na paisagem não seriam 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

---

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo – História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 15.

<sup>22</sup> *Ibid.* p 16.

<sup>23</sup> O filme pode ser assistido no link: <https://vimeo.com/89175477> (password: baleiabranca).

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 Richard Serra em seu artigo *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, a historiadora da arte 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.<sup>24</sup>

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.

Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Didi-Huberman defende que “a imagem é, apesar de tudo, muito pouca coisa, coisa que queima, coisa que cai.”<sup>25</sup>

Como um vaga-lume, ela acaba por desaparecer de nossa vista e ir para um lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda (...) a imagem é um operador temporal de sobrevivências – portadora, a esse título, de uma potência política relativa a nosso passado como à nossa “atualidade integral”, logo, a nosso futuro -, é preciso então dedicar-se a melhor compreender seu movimento de queda em nossa direção.<sup>26</sup>

Se a imagem é uma sobrevivência, a imagem de uma paisagem também é um *operador temporal de sobrevivências*. Mas eu diria que a imagem de uma paisagem coloca em jogo pelo menos duas versões de sobrevivência. Em primeiro lugar, a sobrevivência da paisagem geográfica e, em segundo lugar, a sobrevivência da relação entre a paisagem geográfica 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.

<sup>24</sup> KWON, Miwon. “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity” in: *Revista Arte e Ensaio*, n. 17, 2008. p. 168.

<sup>25</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 118.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 119.

É a relação de minha mãe com a paisagem – sugerida quando um leteiro 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 Didi-Huberman, “a imagem seria, portanto, um lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte.”<sup>27</sup>

Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. (...) Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o 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>28</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 num 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 morte do imenso mamífero 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

<sup>27</sup> Ibid. p. 117.

<sup>28</sup> Ibid. p 154-155.

*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.

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 *A Mão*, de minha autoria - também inscreve no mundo minha relação com o evento da perda de minha mãe.

A imagem sobrevive justamente nesse limiar entre o *ver* e o *perder*. Como aponta Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*:

É então que ela nos olha, é então que fiamos no limiar de dois movimentos contraditórios: entre ver e perder, entre perceber oticamente a forma e sentir tatilmente – em sua apresentação mesma – que ela nos escapa, que ela permanece voltada à ausência.<sup>29</sup>

### 1.3.2 Espaço em Branco

Lírio Branco<sup>30</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*

<sup>29</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 226.

<sup>30</sup> Tradução de Rodrigo Garcia Lopes: “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.” Ver performance de Laurie Anderson no link: <http://www.youtube.com/watch?v=wf0q7q9Zu5Y>.

“Let’s look: there’s not nothing, because there’s white.”<sup>31</sup> A ressalva de Didi-Huberman em sua análise de uma anunciação 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.

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.<sup>32</sup>

Didi-Huberman identifica na presença do branco do afresco de Fra Angelico algo entre o visível e o invisível e, desse modo, situa o terreno do “visual”. Nesse sentido, o visual seria uma materialidade do invisível, uma forma de evocar, através do visível, algo que não se pode ver na imagem.

It is not visible in the sense of an object that is displayed or outlined; but neither is it invisible, for it strikes our eye, and even does much more than that. It is material. It is a stream of luminous particles in one case, a powder of chalky particles in the other. It is an essential and massive component of the work’s pictorial presentation. Let’s say that it is *visual*.<sup>33</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

---

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Confronting Images*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005. p. 17.

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 17.

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.<sup>34</sup>

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 Didi-Huberman, é preciso refletir sobre o branco: “what to make of this white?”<sup>35</sup>

No filme *Arpoador*, procurei utilizar a cor branca tanto em sua dimensão plástica quanto em sua dimensão sensorial. Na imagem, o branco aparece sobretudo em quatro momentos: na barba e no cabelo de meu pai, nas velas do veleiro *Samurai*, na espuma do mar, e na tela onde são projetadas as fotografias em *slide* de minha mãe.

No som, o branco se apresenta principalmente em quatro formas: no murmúrio do vento, nas ondas do mar, na trilha sonora, e na voz em *off* extraída de um arquivo de som de uma entrevista de minha mãe, que posicionei sobre imagens da Pedra do Arpoador.

O compositor R. Muray Schafer aponta a sensação tátil que o ruído do vento traz: “O vento é um elemento que se apodera dos ouvidos vigorosamente. A sensação é tátil, além de auditiva.”<sup>36</sup> O som do vento não existe por si só. Ele é sempre o resultado do encontro do ar com algum objeto e, portanto, sugere um encontro tátil.

Às vezes peço aos meus alunos que identifiquem os sons da paisagem. ‘O vento’, dizem uns. ‘Árvores’, dizem outros. Mas, sem objetos que se interponham no seu caminho, o vento não faz nenhum movimento aparente. Ele adja nos ouvidos, com energia, mas sem direção. De fato, quando Lao-Tsé viajou com o vento, descobriu que este era absolutamente silencioso, porque ele próprio havia se tornado vento.<sup>37</sup>

O som do mar é um *ruído branco*<sup>38</sup> - “nem duas ondas são iguais nem a mesma onda, tocada repetidamente em uma fita, continuará a produzir novos segredos para a imaginação a cada audição. ‘Nunca se entra na mesma água duas vezes’, diz Heráclito.”<sup>39</sup>

O ruído branco também é utilizado na trilha sonora do compositor Guilherme Vaz quando, na primeira cena do filme, sobre a imagem de gaivotas voando num céu distante e o

<sup>34</sup> DOCTORS, Marcio. “Os Dois Fogos” in: Catálogo *Luz Zul*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006. p. 9.

<sup>35</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Confronting Images*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005. p. 17.

<sup>36</sup> SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997. p. 43.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 44.

<sup>38</sup> Segundo o compositor José Miguel Wisnik, “Um ruído no qual todas as frequências audíveis têm iguais chances de aparecer a cada momento é dito ‘branco’ por analogia com o espectro contínuo e uniforme da cor.” WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2014. p. 222.

<sup>39</sup> SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997. p. 225.

som da narração em *off* do poema *A Mão*, ouvimos uma *nota branca*, que faz com que adentremos o filme num estado de suspensão. Essa mesma nota irá retornar sobre os créditos finais do filme, dessa vez com a sobreposição de sons de um apito de índio, e saímos da narrativa em outro estado, como se tivéssemos atravessado uma paisagem.

Considero que o arquivo de som com a voz de minha mãe também foi utilizado como se fosse um ruído branco, uma vez que importa menos o que ela diz do que a materialidade de sua voz. Encrustando esse arquivo sonoro nas pedras do Arpoador - intercaladas por imagens de ruínas - procurei utilizá-lo como o som do vento, buscando sua dimensão tátil.

Através da palavra, por sua vez, procurei utilizar a cor branca como mistério. Com esse intuito, selecionei fragmentos do capítulo *A Brancura da Baleia*, de *Moby Dick*, 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?<sup>40</sup>

Como texto para a voz feminina da locução do filme, entretanto, preferi utilizar o poema inédito *A Mão*<sup>41</sup>, 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.

---

<sup>40</sup> MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 217.

<sup>41</sup> Ver poema *A Mão* na página 22.



Figura 1 - fotograma do filme *Arpoador*



Fonte: A autora, 2014

Figura 2 - fotograma do filme *Arpoador*



Fonte: Prelinger Archives, 2014

Figura 3- fotograma do filme *Arpoador*



Fonte: A autora, 2014

## 1.4 Atravessar a Paisagem

Na última cena do filme *Nostalgia*<sup>42</sup>, de Tarkovski, o personagem principal aparece atravessando um pátio de uma construção em ruínas. Acende uma vela e caminha lentamente num chão inundado de poças d'água. Tenta cruzar o pátio com a vela acesa em suas mãos, mas ela se apaga. Retorna ao ponto de origem e acende a vela novamente. Tenta mais uma vez cruzar o pátio e novamente ela se apaga, fazendo com que retorne ao ponto inicial. Acende a vela pela última vez e, enfim, consegue chegar ao lado oposto do pátio sem apagá-la.

Sempre me lembro dessa cena, mas nunca parei para refletir muito bem sobre ela. Um homem atravessa uma paisagem com uma vela acesa em suas mãos e caminha sobre poças d'água. Caminhar com uma vela acesa não é um desafio fácil, muito menos com os pés imersos n'água. No entanto, o personagem de *Nostalgia* não recua: segue lentamente rumo ao outro lado do espaço, e esse movimento, em si, não tem nenhuma razão de ser. Do outro lado não há nada. Mas é preciso fazê-lo. É preciso atravessar a paisagem.

O que a cena de Tarkovski sugere é que, uma vez imersos em determinada paisagem, devemos atravessá-la. Ou seja, ao nos depararmos com uma paisagem, é possível partirmos da contemplação para o movimento. É preciso atravessar a paisagem. Mas o que me pergunto é se, ao atravessar a paisagem, ao sairmos do estado de contemplação, estaríamos traindo a paisagem. Se pararmos de contemplar e apenas nos movermos em determinada paisagem, então ainda estaríamos falando em paisagem? Talvez, para atravessar a paisagem sejam necessários pelo menos dois impulsos do sujeito na cena, sincrônicos ou alternados: a contemplação e o movimento.

A cena do filme de Tarkovski me faz lembrar também do filme *Man.road.river*<sup>43</sup>, do artista Marcellvs L.. Nesse filme de uma única tomada, um homem atravessa um rio com a água até a cintura. Caminhar dentro d'água é uma prática que enfrenta muita resistência. O peso da água dificulta os movimentos e um passo se transforma num gesto de difícil alcance. Atravessar um rio largo com água até a cintura não é um desafio simples. No entanto, o homem de *Man.road.river* não recua: segue lentamente rumo à outra margem do rio. É preciso atravessar a paisagem.

<sup>42</sup> O filme pode ser assistido no *link*: [https://archive.org/details/Nostalgia\\_201610](https://archive.org/details/Nostalgia_201610) (a última cena começa em 01:52:56 desse arquivo).

<sup>43</sup> O filme pode ser assistido no *link*: <https://ulozto.cz/live/!S2QWJsDzx/man-road-river-marcellvs-l-2004-shortmovie-no-language-avi>.

Nesse momento, me pergunto se não podemos atravessar determinada paisagem com o pensamento, dentro de um sonho ou de uma cena imaginada. Mas me lembro então que mesmo em meus sonhos mais profundos, quando apareço voando sobre as paisagens, há sempre um certo esforço do corpo. Recordo que para voar em meus sonhos sempre tenho que dar braçadas no ar como se estivesse nadando e, dessa forma, direciono o movimento do voo. Para se atravessar a paisagem é preciso um esforço do corpo.

Nesse sentido, seria interessante pensar na relação entre toque e paisagem. A *paisagem tátil* implica numa valorização do toque nas relações humanas. Imersos numa cultura em que há uma supervalorização dos sentidos visuais e sonoros, é necessário refletir sobre o tato. Não no intuito de criar uma hierarquia entre os sentidos, mas com a intenção de valorizar um gesto anestesiado na era dos *posts* e das redes sociais. A *paisagem tátil* implica num contato direto dos corpos entre si e com o meio ambiente.

Tanto a contemplação quanto o movimento demandam um estado de alerta do sujeito. Ao menor estímulo de nossos sentidos, respondemos com coragem ou medo, e seguimos com aceitação ou enfrentamento. No entanto, não estamos propondo que o sujeito esteja sempre num estado de alerta pronto para reagir. Aceitação e enfrentamento não caminham lado a lado podendo, muitas vezes, se mover em tempos alternados, ora num gesto de aceitação, ora num gesto de enfrentamento. Para se atravessar uma paisagem é preciso oscilar os modos de apreendê-la.

O homem de *Nostalgia* não recua. Segue caminhando devagar, movido por um sentimento de medo e um desejo de reconhecimento. O mesmo acontece com o homem de *Man.road.river*, que atravessa o rio sem olhar para trás. Conviver com o não-saber é se deslocar reconhecendo a existência do tempo, é se mover num contra-fluxo da ansiedade. Mesmo com os pés imersos n'água ou com a água até a cintura, é preciso atravessar a paisagem. Nem somente com medo, nem somente com coragem; nem sozinhos o tempo todo, nem constantemente acompanhados; nem apenas contemplando, nem simplesmente se movendo; nem insistindo com o enfrentamento, nem esmorecendo com a aceitação. Mas alternando entre estados de vigília e relaxamento, concentração e dispersão. Nós tocamos a paisagem, a paisagem nos toca. Nós atravessamos a paisagem, a paisagem nos atravessa.

Figura 4 - fotograma do filme *Nostalgia*, de Andrei Tarkovski



Fonte: [https://archive.org/details/Nostalgia\\_201610](https://archive.org/details/Nostalgia_201610), 1983

Figura 5 - fotograma do filme *Man.road.river*, de Marcellvs L.



Fonte: <https://ulozto.cz/live/!S2QWJsDzx/man-road-river-marcellvs-l-2004-shortmovie-no-language-avi>, 2004

## 2 PAISAGEM/ PAISAGEM

## 2.1 Na Piscina

se o cloro –  
azul-piscina –  
ultrapassar o anteparo  
de plástico dos óculos,  
vai haver inundação.  
ela, no entanto,  
nada teme  
apenas nada.  
chegar `a borda,  
do outro lado,  
é o único desafio.  
mesmo que o percurso  
fique embaçado  
e a visão repleta  
de ladrilhos.  
no impulso: pé-  
de-pato, pranchinha,  
cabelo preso, esmagado  
numa toca feito bala  
em papel plastificado.  
(aqui, os músculos dos braços  
não carregam mais o peso  
da adolescência).  
a cada braçada  
a cada pernada  
uma respiração  
e mais nada.  
ela apenas  
nada.  
*crawl* costas peito:  
tudo se abre como se

o coração fosse  
boiar n' água -  
elástico como o maiô  
que espreme o corpo da atleta.  
(ali, as meninas do nado sincronizado,  
hormônios da primeira  
menstruação).  
e ela nada.  
apenas nada.  
lá longe, num silêncio  
ouvido por quem já  
não escuta nada,  
a Floresta da Tijuca,  
o Cristo Redentor  
e uma ou outra  
nuvem branca  
num céu –  
azul-real.

## 2.2 Olhar o Céu, Ouvir a Terra: Anotações sobre Paisagem no Cinema de James Benning e Cao Guimarães

Landscape most crucial condition is space,  
but its deepest theme is time.

*Rebecca Solnit*

Se o cinema pode nos ajudar a enxergar o mundo, talvez seja porque os filmes podem criar diferentes perspectivas de revelar a realidade. Um filme nos atinge quando mudamos algo em nossa percepção depois de assisti-lo, como se tivéssemos feito uma travessia na qual sofremos modificações após o percurso. A fim de investigar de que formas o cinema pode nos atingir e transformar nossas percepções em determinado ambiente ou meio, esse ensaio percorre algumas abordagens sobre o tema da paisagem.

Primeiramente, pesquisaremos a noção de paisagem segundo dois filósofos: Gilles A. Tiberghien e Anne Cauquelin. Ambos tratam da questão da paisagem como uma relação dos seres humanos entre si e com o ambiente ou meio. Em seguida, trataremos de investigar a noção de paisagem cinematográfica com a ajuda de um vocabulário apresentado pelos teóricos de cinema Arlindo Machado e Jacques Aumont. A partir do esclarecimento de termos como “quadro”, “campo” e “fora-de-campo”, veremos como o cinema se desenvolve no tempo, num jogo de ritmo entre as imagens e os sons.

Somente então poderemos seguir para a análise das propostas estéticas de alguns cineastas, que chamaremos de “poéticas do deslocamento”, e que se configuram através de entrecruzamentos entre espaços e tempos dentro de um mesmo filme. Como exemplos dessas poéticas, trataremos de dois trabalhos: *Ten Skies* (2004), do artista James Benning, e *Sin Peso* (2007), do artista Cao Guimarães.

Poderemos, então, convocar os leitores/espectadores a construir o que chamaremos de “novas paisagens”, isto é, novas formas de se relacionar com determinado ambiente ou meio a partir de espaços e tempos pelos quais percorremos. Por fim, pensaremos como a criação de “novas paisagens” pode criar novos ritmos de relação dos sujeitos com o mundo.



### 2.2.1 Paisagem, enquadramento e composição

Mesmo numa paisagem em que não se percebe a ação de um corpo, importa a relação que se configura. Numa paisagem, corpos podem se relacionar entre si ou com o meio ambiente físico. Também podemos nos relacionar com uma paisagem através da memória de um indivíduo, de uma comunidade ou de um fenômeno físico. Desse modo, percebemos que a paisagem é uma relação que diz respeito tanto ao meio ambiente físico quanto à arte do enquadramento e da composição humana.

Como indica Gilles A. Tiberghien, “há uma dimensão da paisagem que é fundamental, a de que ela é uma relação, e não uma coisa, uma ligação entre os homens, e ao mesmo tempo o reflexo de sua atividade.”<sup>44</sup> Tal afirmação sugere que a paisagem não é apenas um meio ambiente físico, e sim uma relação que o ser humano estabelece com determinado ambiente ou meio, uma forma de enquadrar a realidade, de lhe colocar molduras, de propor modos de convivência entre os seres e em sua relação com o meio ambiente.

É preciso se pensar a questão da paisagem como um “ambiente ou meio que faça surgir um pensamento, um evento, uma relação.”<sup>45</sup> Ao pensar assim, não se aposta tudo nem nas paisagens, nem nas ações dos sujeitos, e se pode reconhecer que é justamente nessa fricção entre corpo e paisagem que a vida se dá.

Para Anne Cauquelin, a noção de paisagem está relacionada tanto ao meio ambiente físico como à arte do enquadramento e da composição. Nesse sentido, a paisagem só existe em função de um enquadramento humano, ou seja, de uma seleção, de uma escolha, de um recorte de mundo e, ainda, de uma disposição dos elementos em jogo. “Contudo, se a moldura é necessária, ainda falta-nos indagar sobre sua composição. O que é que constitui a moldura – além do artifício exemplar da janela – para que a paisagem seja vista como tal?”<sup>46</sup>

Segundo Cauquelin, a janela que se constrói visa manter o selvagem à distância, isto é, se configura como um aparato que nos permite domar a natureza.

Recordemos que Lucrécio já nos dizia que a natureza é para ser evitada, e nós podemos evitá-la, acrescentava ele: sim, porque temos a preciosa paisagem que, ao remeter à natureza, a domestica, interpondo entre ela e nós seu *análogon* civilizado.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> TIBERGHIEEN, Gilles. *Dossiê: Trajetória e interesses: entrevista com Gilles A. Tiberghien*. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012. p. 180.

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 180.

<sup>46</sup> CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 139.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 139.

A moldura funcionaria, assim, como um dispositivo do olhar que restabelece uma distância. Para além da moldura, entretanto, haverá sempre uma extramoldura, isto é, algo que não se revela de imediato, mas que é elemento constitutivo da moldura, sua condição necessária. A forma como o artista dispõe os elementos dentro e fora da moldura lhe permite construir determinada composição no quadro da paisagem. À arte de escolher o que está dentro e o que está fora da moldura chamamos de enquadramento. Para construir determinada paisagem, é preciso que o artista tome uma série de decisões de enquadramento, domando assim a natureza. Questionar-se acerca do enquadramento e da composição é algo que permite uma reflexão mais profunda sobre as paisagens que aparecem no cinema.

Antes de avançar, portanto, seria interessante pensar na própria noção de quadro cinematográfico. O quadro cinematográfico equivale à moldura do quadro pictórico no sentido que se constitui pelas quatro bordas em jogo. O enquadramento, por sua vez, corresponde à arte de enquadrar, ou seja, de decidir o que colocar dentro do quadro.

Um filme é feito de planos, e cada plano é composto do enquadramento de determinado espaço durante um certo período de tempo, entre um corte e outro. O quadro do cinema moderno, em oposição ao quadro primitivo dos primeiros cinemas, costuma ter relação com o fora-de-campo, ou seja, com o espaço que fica fora do quadro.<sup>48</sup>

O quadro primitivo, como indica Arlindo Machado, era um quadro autônomo, centrípeto, que buscava filmar o cinema como um “teatro filmado”:

A câmera em geral não se movia; ela estava sempre fixa e a uma certa distância da cena, de modo a abraçá-la por inteiro, num recorte que hoje chamaríamos de “plano geral”. (...) As entradas e as saídas dos atores eram laterais, como no teatro. Também como no teatro, era o deslocamento do ator para dentro ou para fora do cenário que compunha o quadro e não os movimentos de câmera, por enquanto, pouco significativos. A noção de montagem ainda não havia sido assimilada: mudava-se de cena apenas quando a ação seguinte deveria se passar num outro espaço ou num outro tempo.<sup>49</sup>

Já para Jacques Aumont, o quadro fílmico em si é centrífugo, enquanto o quadro pictórico é centrípeto: “O quadro fílmico, por si só, é centrífugo: ele leva o olhar para longe

---

<sup>48</sup> No cinema contemporâneo observamos uma tendência de um retorno ao quadro primitivo, no sentido de que importa tudo o que acontece dentro do quadro. Essas questões de enquadramento se tornam ainda mais complexas quando falamos das interseções entre arte contemporânea e cinema, onde as instalações audiovisuais transcendem os limites do quadro.

<sup>49</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997. p. 92-93.

do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto.”<sup>50</sup>

Através da arte do enquadramento e da composição, o cinema se constitui como um espaço de reflexão privilegiado para se pensar na questão da paisagem. Se queremos pensar na paisagem como uma relação, é preciso pensar na paisagem cinematográfica também como uma relação, seja através dos gestos do cineasta, seja através dos gestos dos personagens ou atores sociais de determinado filme. Ao trabalhar com a arte do enquadramento e da composição, a paisagem cinematográfica se configura como uma inscrição de determinada paisagem através da escrita do artista. A paisagem cinematográfica é fruto de uma escrita que inscreve determinada paisagem no cinema.

Ao esclarecer determinados termos do vocabulário cinematográfico, Aumont nos apresenta a ferramentas de que o cinema dispõe para a construção de paisagens. Para ele, “o quadro é, antes de tudo, limite de um *campo* (...) Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é sua *medida temporal* e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo.”<sup>51</sup>

É nesse sentido que o cinema é um espaço privilegiado para se pensar na questão da paisagem, uma vez que trabalha sempre com a arte do enquadramento e da composição, e ainda inscreve uma outra dimensão das paisagens na arte: o tempo.

Nesse contexto, um dos traços distintivos do cinema na relação com o enquadramento é o fora-de-campo, uma vez que sua conexão com o que está em campo só pode ser percebida através da passagem do tempo. O quadro cinematográfico supõe sempre um fora-de-campo, assim como a moldura supõe sempre uma extramoldura. Assim, a paisagem cinematográfica tende a ser construída através da relação constante entre campo e fora-de-campo, que se dá sucessivamente com o desenvolvimento do filme no tempo.

### 2.2.2 Poéticas do deslocamento

Tendo em vista as reflexões sobre cinema e paisagem, podemos analisar dois filmes: o longa-metragem *Ten Skies*, de James Benning, e o curta-metragem *Sin Peso*, de Cao Guimarães. Nesses trabalhos, os artistas constroem deslocamentos entre diferentes espaços e

<sup>50</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 111.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 40.

tempos, criando assim poéticas que se dão num eixo vertical – seja ao olhar o céu, seja ao ouvir a terra, os artistas propõem formas diferenciadas de percepção das paisagens e, desse modo, ampliam as possibilidades de relação que podemos estabelecer com elas.

No longa-metragem *Ten Skies*<sup>52</sup>, James Benning usa enquadramentos fixos em longos planos de aproximadamente dez minutos, utilizando um rolo de 120m de película 16mm para cada tomada. O filme consiste em dez planos que apontam para céus com características muito distintas, todos filmados em Val Verde, na Califórnia. Como em seu filme anterior, *13 Lakes*<sup>53</sup> (2004), em *Ten Skies* há uma relação de deslocamento entre um plano e outro, o que se observa devido às mudanças da paisagem – som, luz, vento, cor, movimento das nuvens, etc. – que são anunciadas por microintervalos de tela preta que separam os céus. Mas há também relações internas dentro de cada plano. No caso de *Ten Skies*, essas relações são mais perceptíveis através do som.

Diferente de seu filme anterior, *13 Lakes*, entretanto, no qual relações de deslocamento se dão num eixo horizontal por meio de uma cartografia do país que segue a localização de seus lagos, *Ten Skies* apresenta relações de deslocamento que se dão num eixo vertical. Através dos diversos sons que se ouve ao longo do filme, sugere-se relações entre cada céu e cada terra que está abaixo dele. Imagina-se, então, uma paisagem urbana, uma paisagem industrial, uma paisagem rural etc. Há duas estratégias de registro no filme, que nos ajudam a identificar uma paisagem possível para cada plano: registros visuais no céu (mudança de clima, nuvens que se deslocam, a noite chegando, o voo de gaivotas etc) e registros sonoros na terra (indústrias, carros, motores de barco, trechos de conversas, latidos de cachorros etc).

Ao apontar a câmera para o céu, o artista cria um gesto cinematográfico que possibilita um novo enquadramento da paisagem. Assim, os espectadores ficam de tal modo atentos ao que acontece com o som que podem imaginar a cena que se passa abaixo de cada céu, na terra. É o nosso envolvimento com a faixa sonora que nos permite criar uma paisagem possível para aqueles céus. É claro que cada espectador irá imaginar uma paisagem distinta. Mas é esse engajamento em identificar o que se passa que faz com que criemos uma relação com a paisagem implícita.

Para um conhecimento mais profundo sobre as estratégias poéticas do filme, vejamos o que acontece em cada plano:

**1º Céu:** Um rastro de nuvem no céu. Ruídos de natureza misturados com ruídos urbanos - cantos de pássaros com burburinho de trânsito. Uma paisagem composta por tons de

<sup>52</sup> O filme pode ser assistido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=dnBGr6VsDVU>.

<sup>53</sup> O filme pode ser assistido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=LAdii2YXZno>.

cinza e verde. O som de uma coruja. O céu escurece lentamente para um azul mais intenso. O rastro de nuvem vai se dissolvendo para as bordas do quadro. O azul mais intenso invade a imagem. Os pássaros cantam mais alto. Anoitece.

**2º Céu:** O som de um helicóptero. Nuvens cinzas com o contorno branco. No horizonte, uma gaivota cruza o quadro. Há uma luz no fundo que indica o caminho do sol. Outra gaivota cruza o quadro da esquerda para a direita. As nuvens começam a invadir a imagem, cada vez mais espalhadas. Apenas dois pontos de azul. Finalmente, as nuvens escurecem e preenchem o quadro. Um helicóptero. O tempo fecha.

**3º Céu:** Nuvens brancas e cinzas e um ruído de natureza. Uma paisagem no campo. Um carro passa. Uma estrada percorre um longo trajeto, atravessando uma zona rural. Um dos pássaros tem o canto mais alto que os outros. As nuvens se tornam mais claras. Deslocam-se sempre da direita para a esquerda, indicando a direção do vento. Pássaros cruzam o quadro à distância. Uma moto atravessa a paisagem depois da chuva. O tempo abre.

**4º Céu:** Céu azul anil. Nuvens brancas. Um dia claro. Um pequeno vilarejo. Um rádio transmite uma partida de futebol. Um homem canta: *no puedo más...* Homens mexicanos trabalham. No rádio toca uma música. Som de abelhas. Muitos pássaros e o ruído do empilhamento de caixas. O motor de uma caminhonete se aproxima. O motorista estaciona o veículo perto do trabalho dos homens. As caixas são colocadas na caminhonete. Há uma máquina funcionando à distância. As abelhas estão mais intensas. Um homem grita para o outro. A caminhonete sai. Alguém canta e dá uma gargalhada. A voz de uma mulher. É o fim do dia.

**5º Céu:** Uma paisagem na natureza. Há presença de água. O som de um helicóptero. As nuvens se espalham e aos poucos a luz se dissolve. Sons de animais que frequentam a beira de um lago. Um cachorro late, anunciando a chegada da noite. Há diversidade na fauna. Uma coruja. Um motor ao longe. O helicóptero cruza o quadro. O coaxar de um sapo. Um cão late. Anoitece novamente.

**6º Céu:** O céu está azul claro e as nuvens se movimentam relativamente rápido. Aviões, barcos a motor. Uma paisagem com água. O rastro de um avião. As nuvens agora se movimentam mais devagar. Som de movimento da água. Uma pequena onda quebra na beira do lago. As nuvens não estão mais brancas. A massa cinza invade o quadro. Os ruídos silenciam. Um trovão. Vai chover. O tempo fecha novamente.

**7º Céu:** O som sugere uma paisagem industrial, mas não há tons de cinza na imagem. Há nuvens no céu e, em primeiro plano, uma fumaça branca subindo com força. O som de diversas máquinas. O vento sopra da esquerda para a direita, pois a fumaça desliza para o lado

direito do quadro. O canto de um pássaro. Som de motor. O vento está intenso. A fumaça branca continua subindo o quadro. O dia segue.

**8º Céu:** O céu está cinza. Estalos à distância. Diversos sons ecoam: um avião, latidos de cachorro, cantos de pássaros. O avião se aproxima. Estalos, estalos. Cães latindo. O barulho dos estalos incomoda os cachorros. Vozes de pessoas à distância. Gritos, gargalhadas. Há uma comunidade. Os estalos continuam. O motor de um carro. Os estalos diminuem, os cachorros mudam a forma de latir. O cinza que invadia o céu vai se dissipando e as nuvens clareiam um pouco. O tempo abre.

**9º Céu:** Nuvens brancas se espalham no céu. Som de um alto-falante. Motor, buzina. Burburinho de um restaurante. Uma paisagem urbana. Diferentes intensidades de sons de motor: mais graves, mais agudos. A voz de uma mulher. Pessoas conversam em inglês. Risos. Carros passando. Uma moto. Uma máquina é ligada. Vozes de homens. Um carro acelera. Uma comunidade na beira da estrada. Mais carros. Uma buzina. As nuvens mudam de forma. Um martelo batendo. As vozes também mudam, indicando que as pessoas estão em trânsito. Há um fluxo intenso de gente. A vida segue.

**10º Céu:** Sons de natureza. As cigarras cantam. Nuvens cor de chumbo. O som de um avião ecoa no céu. Uma gaivota cruza o quadro. A buzina de um barco. A paisagem de um lago. Um motor se aproxima. A parte debaixo da imagem está azul. Um avião cruza o quadro e deixa um vestígio branco no céu. O rastro se perde no horizonte como se fosse um cometa. Cigarras cantam. Uma algazarra de animais. Um motor à distância. O céu escurece. A noite cai. Vozes. É o fim do filme.

As experiências de assistir às projeções de *Ten Skies* e do curta-metragem *Sin Peso*<sup>54</sup> apresentam algumas semelhanças. Os dois filmes propõem uma *poética do deslocamento* que se dá através de um eixo vertical. Isto é, há um entrecruzamento de espaços e tempos que acontece, sobretudo, através da relação entre a imagem que vemos ao olhar cada céu e o som que ouvimos ao escutar cada terra.

*Sin Peso* se passa no México, e é composto por vozes de vendedores ambulantes e imagens de toldos coloridos. O gesto cinematográfico de Cao Guimarães consiste em olhar e ouvir a paisagem ao mesmo tempo em que se deixa olhar e ouvir por ela. Segundo a *poética das asas* do filósofo Gastón Bachelard, o corpo do pássaro é feito do ar que o cerca. Poderíamos dizer então que os corpos são feitos das paisagens que os cercam. Alternando-se as paisagens, somos capazes de redesenhar a forma como os corpos ocupam os espaços.

---

<sup>54</sup> Um trecho do filme pode ser assistido no link: <http://www.caoguimaraes.com/obra/sin-peso/>

Como sugere o verso de William Blake, citado por Bachelard: “O pássaro do mar toma a rajada de inverno como roupa para o seu corpo.”<sup>55</sup>

Em *Sin Peso*, há um duplo deslocamento no modo em que o artista apreende a paisagem. No eixo horizontal, as cores das lonas mudam, o que indica que a câmera passa por diferentes locais. No eixo vertical, as vozes dos vendedores ambulantes ecoam através de um desenho de som contínuo, que transpassa os cortes de imagem. Um trabalho como esse amplia as possibilidades de relação numa paisagem, e coloca em questão as diferentes dimensões que compõem um espaço.

Na sinopse do filme, somos informados de que “o ar que sai do peito em vozes multiformes no comércio das ruas não é o mesmo ar que balança os toldos multicoloridos que protegem do sol e da chuva os donos das mesmas vozes.”<sup>56</sup> Isso sugere que a paisagem visual e a paisagem sonora do filme são independentes, embora estejam relacionadas. Há um trabalho de montagem que expande nossa percepção da paisagem através de entrecruzamentos espaço-temporais. Ao posicionar o espectador em tal situação, Cao Guimarães cria uma possibilidade de deslocamento sem fazer um único movimento de câmera. Desse modo, percorremos as ruas da Cidade do México sem sair do lugar. O artista cria assim uma teia de vozes e cores.

Num curta-metragem realizado no ano anterior, *Quarta-feira de cinzas*<sup>57</sup> (2006), Cao Guimarães constrói outra espécie de trama através da organização de vestígios – os vestígios de um carnaval –, na medida em que filma formigas carregando confetes. Nesse trabalho, os vestígios também aparecem através de uma singela faixa sonora: um samba tocado numa caixa de fósforos. Ao se deslocar em quadro, as formigas vão transformando a paisagem por meio de um reposicionamento dos vestígios. Do mesmo modo, o deslocamento de um samba de carnaval para uma caixa de fósforos reconfigura os vestígios da sonoridade da festa. Assim, o artista inscreve uma nova percepção da paisagem através de sua escrita e guarda nessa obra o silêncio de um carnaval que passou.

Dar espaço ao silêncio de um carnaval é como enxergar na obscuridade, que é justamente o que define o artista contemporâneo, segundo o filósofo Giorgio Agamben: “Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.”<sup>58</sup>

<sup>55</sup> BLAKE, William, cit. in BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 78.

<sup>56</sup> GUIMARÃES, Cao. “*Sin Peso* (2007)” [sinopse]. Disponível em:

<http://www.caoguimaraes.com/obra/sin-peso/>.

<sup>57</sup> Um trecho do filme pode ser assistido no link: <http://www.caoguimaraes.com/obra/quarta-feira-de-cinzas>.

<sup>58</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos Editora, 2009. p. 63.

Mas o artista contemporâneo deve ir além:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.”<sup>59</sup>

### 2.2.3 A construção de novas paisagens

Para se pensar na construção de *novas paisagens* a partir das paisagens que conhecemos, é válido lembrar do que se entende por “percurso”. Da noção de percurso, chega-se à imagem da estrada, do caminho, da trilha. A etimologia da palavra francesa “route” (estrada, caminho, trilha) aponta para a palavra latina “rupta” (via aberta à força), participio passado de “rumpere”, que significa “romper”. O que proponho, portanto, é que nos deixemos contaminar pela experiência das paisagens, justamente para que possamos romper com elas. Através da identificação de vestígios ao longo do percurso é possível construir *novas paisagens* e, desse modo, novos devires.

Tais deslocamentos entre as paisagens que já conhecemos e *novas paisagens* que podemos construir a partir de nossa experiência ecoam com uma proposta do filósofo Jacques Rancière em seu livro *As Distâncias do Cinema*. Para ele, o que importa é a ação do sujeito na cena. Rancière defende que é a partir da reinvenção da realidade, que dispõe os corpos pelos lugares, que se pode transformar o mundo:

Mas também essas histórias de espaços e de trajetos, de caminhantes e de viagens, podem ajudar a inverter a perspectiva, a imaginar não as formas de uma arte posta adequadamente a serviço de fins políticos, mas formas políticas reinventadas a partir das múltiplas maneiras como as artes do visível inventam olhares, dispõem corpos pelos lugares e os fazem transformar os espaços que percorrem.<sup>60</sup>

O que se nota, portanto, é que há uma dinâmica na relação entre corpo, memória e paisagem que é de tal maneira fundamental para o acontecimento humano que deve ser reativada sempre. O problema é que, historicamente, o ser humano se acostumou a polarizar esses dois modos de se situar no mundo. Estamos constantemente em conflito entre seguir

<sup>59</sup> Ibid. p. 65.

<sup>60</sup> RANCIÈRE, Jacques. *As Distâncias do Cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 145.



(fluxo) ou romper (corte) com as paisagens em que vivemos. Como se não houvesse a possibilidade de negociação entre corpo, memória e paisagem.

Entretanto, percebe-se que o ser humano necessita desses dois movimentos que, aparentemente, parecem opostos. Caminhar e parar, viajar e não-viajar, seguir o fluxo e fixar-se em construções. Mas então o que está em jogo? O que sucede é a necessidade de um deslocamento na própria maneira de se pensar as relações que podemos estabelecer com as paisagens. Talvez o problema seja uma ênfase na separação entre espaço e tempo, como se as paisagens fossem apenas cenários nos quais os corpos se movem.

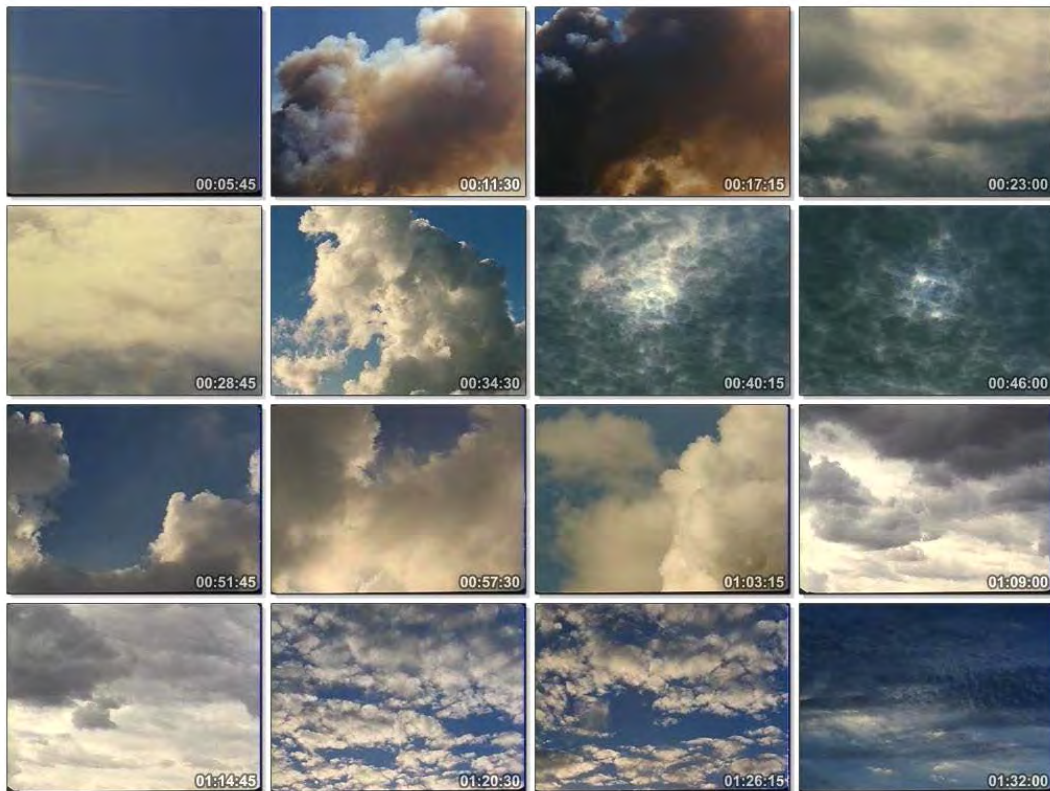
Como foi sugerido, as *poéticas do deslocamento* no cinema permitem uma expansão acerca do pensamento sobre a paisagem através de suas relações com o corpo e com a memória. Sobre as relações entre paisagem e cinema, é importante ressaltar a potência do som na construção de *novas paisagens*. Assim, para se mergulhar num conhecimento sensível das paisagens, deve-se levar em consideração as paisagens sonoras: sua atmosfera, seu ritmo, sua vibração.

Figura 6 - fotograma do filme *13 Lakes*, de James Benning



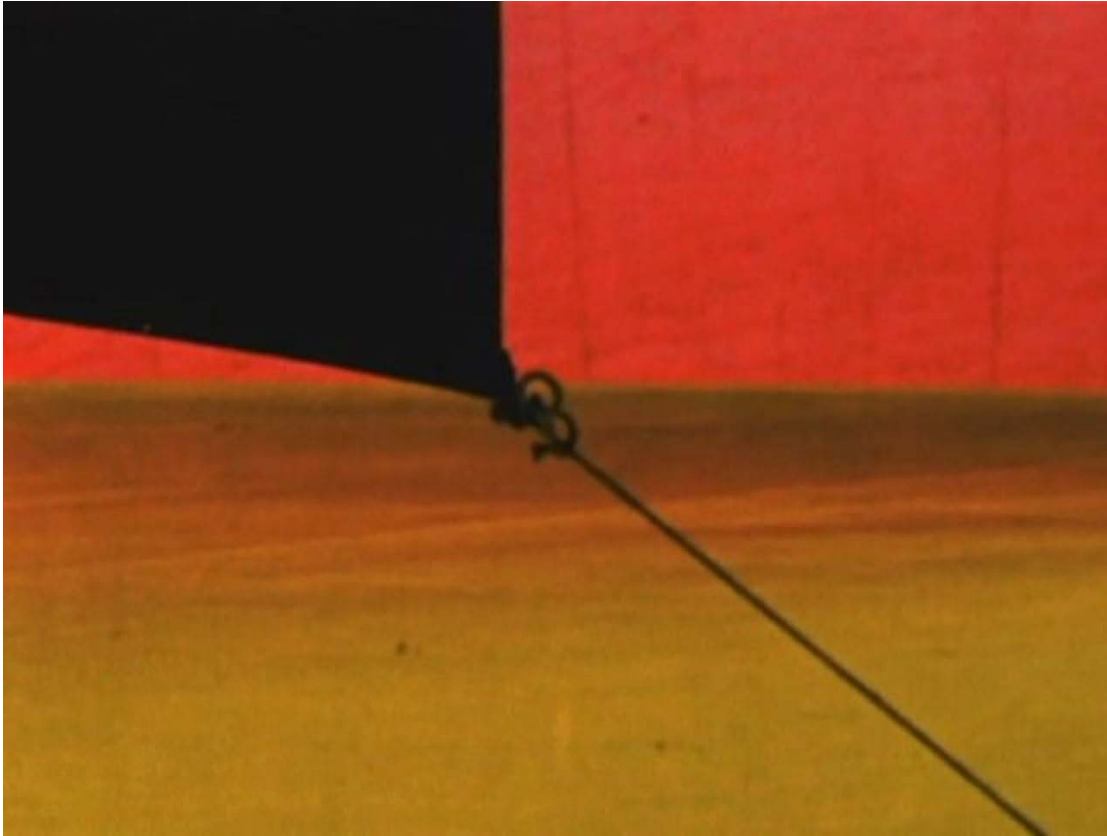
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=LAdii2YXZno>, 2004

Figura 7 - fotogramas do filme *Ten Skies*, de James Benning



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=dnBGr6VsDVU>, 2004

Figura 8- fotograma do filme *Sin Peso*, de Cao Guimarães



Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/obra/sin-peso/>, 2007

Figura 9 - fotograma do filme *Quarta-feira de Cinzas*, de Cao Guimarães



Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/obra/quarta-feira-de-cinzas>, 2006

### 2.3 Se eu fosse uma paisagem

*Si on ouvrait les gens on trouverait des paysages?* Essa é a premissa da qual parte Agnès Varda para realizar seu filme *Les Plages d’Agnès*<sup>61</sup>, em que a cineasta percorre as praias de sua vida para contar um pouco de sua trajetória. Se Varda fosse uma paisagem, ela seria uma praia: *Moi si on m’ouvre, on trouvera des plages*. O que a artista mostra ao longo do filme, entretanto, é que essa escolha não acontece por acaso. A relação que tem com as praias em que viveu remete a períodos diferentes de sua memória – de sua Bélgica natal à costa da Califórnia, onde viveu com o marido, o cineasta Jacques Demy.

Esse desafio de pensar que paisagens nós seríamos pode nos levar a refletir sobre as relações que tivemos com os espaços, em determinado período de tempo. Talvez, inclusive, a própria noção de paisagem que me interessa aponte justamente para isso: as relações que estabelecemos com determinados contextos, sozinhos ou acompanhados.

Se eu fosse uma paisagem, não sei ao certo qual seria, mas nela haveria um barco. Quando eu era criança, meus pais alugavam uma casa em frente a uma praia onde tinham muitos pescadores. Em frente a essa casa, havia sempre a mesma canoa. Passei horas e horas brincando dentro dessa canoa que, de madrugada, saía com os pescadores. Era possível ver os peixes que traziam se acordássemos cedo, o que fizemos muitas vezes. O nome dessa canoa era *Saudade*, e suas cores branco, amarelo e azul.

Da minha infância, lembro também da barca de Paquetá. Uma vez, deixei minha pequena mochila cair entre a plataforma e a barca e, em poucos segundos, o marinheiro resgatou meus pertences com um croque – ferramenta náutica utilizada para fisgar a poita. Hoje lembro desse episódio com desconfiança. Será que facilitei a queda de minha pequena mochila, querendo testar o vão entre a terra firme e a embarcação?

Outra vez, brincando com meu irmão no mar da praia de São Conrado, caímos numa vala e começamos a ser puxados para o fundo. A água do mar estava muito tranquila, com um longo banco de areia. Mas de repente caímos num buraco. Lembro que minha mãe estava com o braço quebrado e mesmo com o gesso entrou na água mas não conseguiu chegar até nós. Então vieram os salva-vidas, que conseguiram nos ajudar com o apoio de alguns surfistas que emprestaram suas pranchas. Pensando agora nesse episódio, vejo que a prancha de surfe talvez tenha sido minha embarcação mais preciosa.

---

<sup>61</sup> O trailer pode ser assistido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=OZieKvngD0o>.

Mais tarde, na pré-adolescência, tive uma amiga cujo pai tinha um veleiro. O nome do barco era *Sem Amarras*, e suas cores branco e vermelho. Passei muitos verões na proa desse barco, aprendendo a dar nós, puxar vela e descer a âncora. Muitas noites estreladas dormindo no convés. Muitas tempestades no timão, direcionando o barco para entrar de frente na onda.

Há muitas outras embarcações em meu imaginário e até hoje tenho um sofá feito por meu pai que eu costumava transformar em barco. O sofá é de madeira, com as almofadas soltas e duras o suficiente para montar uma traineira, com cabine e tudo. À noite, eu pegava um cobertor e colocava na janela do barco, e acendia uma luz dentro. Construí assim minha própria embarcação, que atravessou muitos rios e mares.

Um barco com uma pequena luz dentro. Se eu fosse uma paisagem, não sei qual seria, mas nela haveria um barco com uma luz dentro.

Penso muito nas embarcações como uma possibilidade de navegar junto. Mas penso também em como cada um constrói sua própria embarcação. Uma embarcação possível. O que me lembra o trabalho *Oceano Possível*<sup>62</sup>, de Sara Ramo. Em cena, a artista navega sozinha, nua, de costas, remando em pequenos baldes cheios d'água. De tempos em tempos pega um pano, molha nos baldes, e espreme o excesso de água em seu corpo. Na faixa sonora ouvimos muitos ruídos mas a artista permanece remando, calmamente, em seu próprio ritmo.

Tenho o hábito de perceber os espaços como embarcações. Nessa prática, primeiro costumo identificar a proa. Em seguida, observar as paisagens a bombordo e a boreste. Localizar onde está o Leste, onde está o Oeste; onde está o Norte, onde está o Sul. Sentir de onde vem o vento. Identificar onde nasce o sol. Perceber de onde vem a chuva. E, enfim, iniciar a navegação.

---

<sup>62</sup> O filme pode ser assistido no *link*: <https://vimeo.com/23619360>.

Figura 10 - fotograma do filme *Les Plages d'Agnès*, de Agnès Varda



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=OZieKvngD0o>, 2008

Figura 11 - fotograma do filme *Oceano Possível*, de Sara Ramo



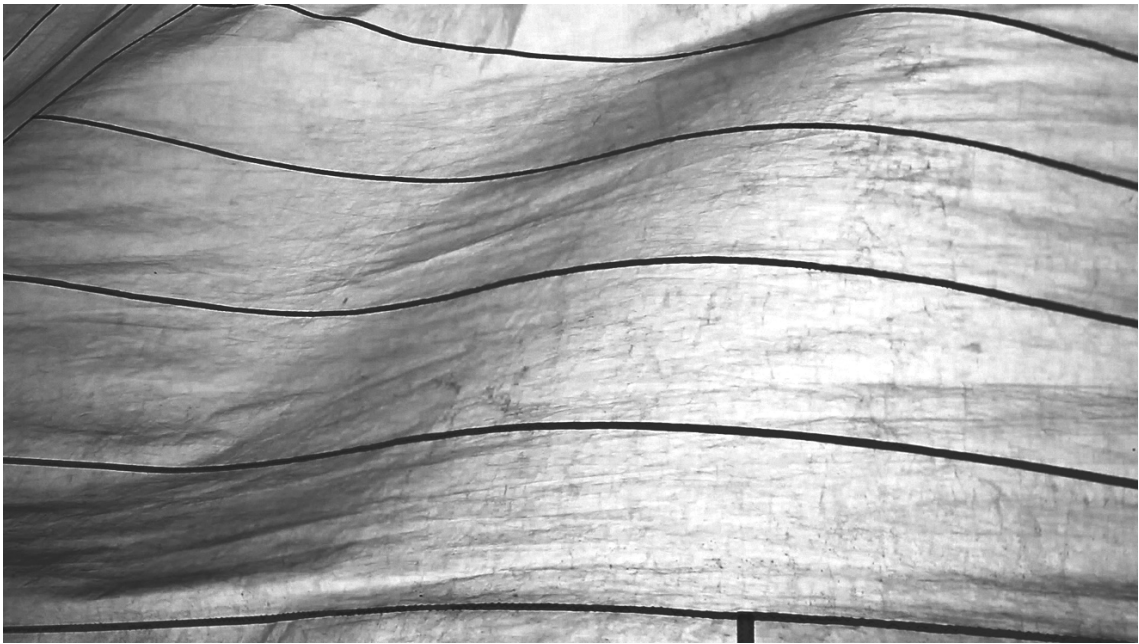
Fonte: <https://vimeo.com/23619360>, 2002

## 2.4 Os Corpos e o Tempo

Brasil • série de fotografias • P&B • 2017

dimensões variáveis • impressão em papel algodão

Figura 12 - série *Os Corpos e o Tempo – Vela Barco V*



Fonte: A autora, 2017



Figura 13 - série *Os Corpos e o Tempo – Vela Barco III*



Fonte: A autora, 2017

Figura 14 - série *Os Corpos e o Tempo – Vela Barco IV*



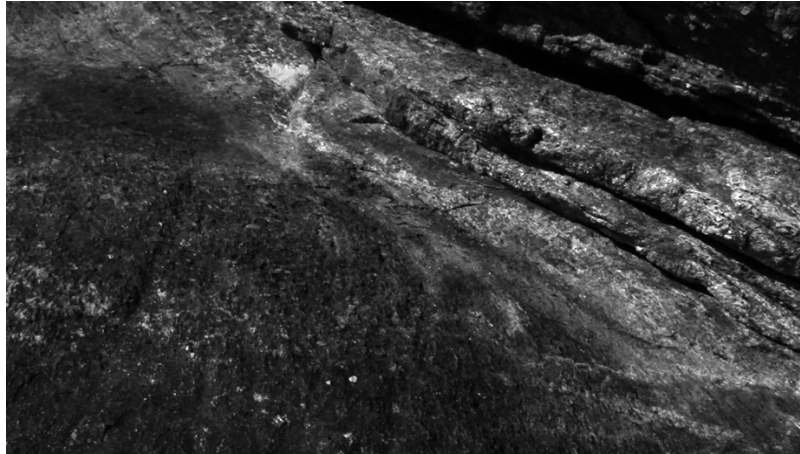
Fonte: A autora, 2017

Figura 15 - série *Os Corpos e o Tempo – Vela Barco V*



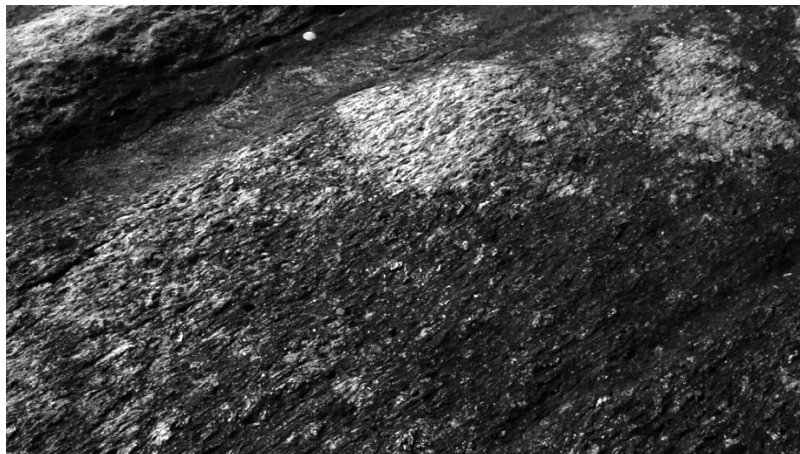
Fonte: A autora, 2017

Figura 16 - série *Os Corpos e o Tempo – Pedra Textura III*



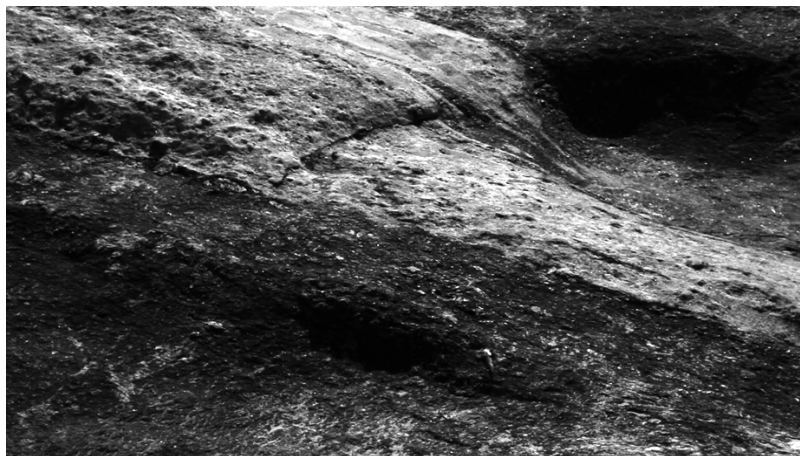
Fonte: A autora, 2017

Figura 17 - série *Os Corpos e o Tempo – Pedra Textura IV*



Fonte: A autora, 2017

Figura 18 - série *Os Corpos e o Tempo – Pedra Textura VI*



Fonte: A autora, 2017

Figura 19 - série *Os Corpos e o Tempo – A Mão e a Rosa V*



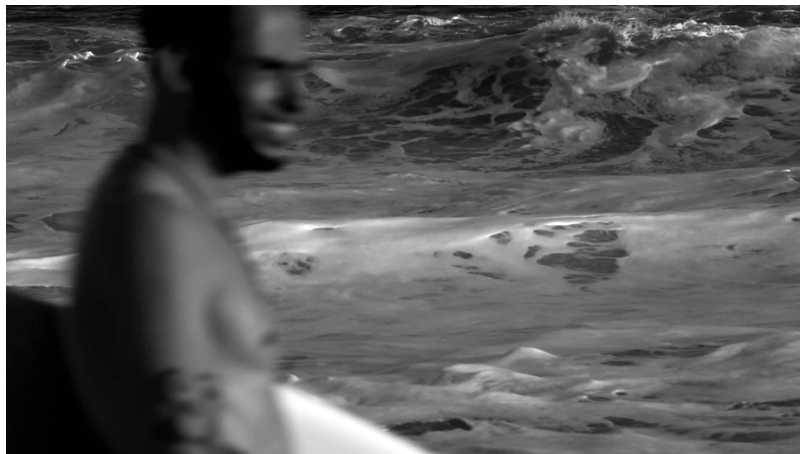
Fonte: A autora, 2017

Figura 20 - série *Os Corpos e o Tempo – Surfista I*



Fonte: A autora, 2017

Figura 21 - série *Os Corpos e o Tempo – Surfista II*



Fonte: A autora, 2017

Figura 22 - série *Os Corpos e o Tempo – Surfista III*



Fonte: A autora, 2017

Figura 23 - série *Os Corpos e o Tempo – Vela Chama I*



Fonte: A autora, 2017

Figura 24 - série *Os Corpos e o Tempo – Vela Chama II*



Fonte: A autora, 2017

Figura 25 - série *Os Corpos e o Tempo – Vela Chama III*



Fonte: A autora, 2017

Figura 26 - série *Os Corpos e o Tempo – Vela Chama IV*



Fonte: A autora, 2017

Figura 27 - série *Os Corpos e o Tempo – Vela Chama V*



Fonte: A autora, 2017

Figura 28 - série *Os Corpos e o Tempo – Vela Chama VI*



Fonte: A autora, 2017

### 3 PAISAGEM/ MEMÓRIA



### 3.1 Arqueologia

Nem mesmo a mais remota pista de uma sirene no background do desenho de som de alguma cena de algum filme de alguma época que já pudesse ter visto. *A vida não cabe num tubo de ensaio*, ela pensou. Quem dera os elementos pudessem ser balanceados como numa xícara de café – para uns, mais fraco, para outros, mais forte, mas sempre a mesma composição de pó e água que já se espera. *Vale pelo laboratório!*, alguns disseram, com citações a dicionários, receitas de bolo, progressões aritméticas. Mas a moça – ou já era um tamanduá? – não ouvia nada. Entre folhas e gravetos, camuflada, à espreita. Foi então que, no ímpeto da caça, em busca de qualquer formiga, desenrolou um emaranhado de arame com suas patas, as unhas crescidas atrapalhando um pouco, e preparou uma arapuca. *Ou ela, ou eu*, cogitou ainda. E mesmo já não sabendo quem era quem, lançou a armadilha, e pescou uma pedra em que estava inscrita a imagem de seu rosto.

### 3.2 Vestígios da memória em *Nostalgia da Luz*, de Patricio Guzmán

Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de vez em quando olhando para trás...

*Alberto Caeiro*

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado  
deve agir como um homem que escava.

*Walter Benjamin*

Na arte contemporânea em geral e, particularmente, na criação audiovisual contemporânea, há uma aproximação das paisagens através da organização de vestígios, sejam eles encontrados naturalmente nas paisagens, sejam eles produzidos especialmente para elas. Reconhecer que as paisagens tenham sido percorridas por outros corpos que ali deixaram vestígios ou produzir artificialmente vestígios para se deixar nas paisagens é algo que permite a criação de novos enquadramentos e composições.

Acerca da relação entre cinema, memória e paisagem, é importante pensar não só na questão de um atravessamento da paisagem, como também na de um alinhamento da memória. Isto é, alternando-se espaços e tempos, entrecruzando paisagens e memórias, a escrita cinematográfica permite que o artista crie novos ritmos, através de *poéticas do deslocamento* que situam o espectador em espaços e tempos até então desconhecidos. É a criação de novos ritmos que permite a criação de novas formas de se perceber o mundo, de novas formas de enquadramento e composição da realidade, de novas formas de propor relações entre os elementos que estão em jogo.

#### 3.2.1 Paisagem e Memória

As paisagens cinematográficas permitem construções de diversas formas de ritmo, uma vez que lidam tanto com o ritmo da imagem e do som quanto com o ritmo da paisagem.

Isto é, tanto com as relações da imagem e do som com a paisagem, quanto com as relações da paisagem com os corpos que se relacionam com ela.

Alguns cineastas investem na construção de novos ritmos, que, por sua vez, criam a possibilidade de construção de novas configurações de enquadramento e composição das paisagens. Isso significa que, através de seus filmes, esses cineastas ampliam nossa percepção, fazendo com que também sejamos capazes de construir paisagens inéditas, desconhecidas até então, e voltamos para o mundo com olhares renovados.

Dentre as inúmeras formas de ritmo que se pode estabelecer com as paisagens, destacamos a relação com a memória. No livro *Paisagem e Memória*, o escritor Simon Schama já indica uma conexão intrínseca entre esses dois conceitos, ao estabelecer uma relação entre a paisagem e a percepção humana. Para o escritor, a relação entre memória e paisagem é de tal forma imprescindível que, apesar de estarmos habituados a situá-las em campos distintos, elas são inseparáveis. Para Schama, “Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.”<sup>63</sup>

A fim de aprofundar a pesquisa sobre a relação entre paisagem e memória, seria interessante investigar a noção de vestígio. Segundo o filósofo Emmanuel Lévinas, “o vestígio é a inserção do espaço no tempo.”<sup>64</sup> Nesse sentido, o vestígio é a presença da ausência e a ausência, um estado que incorpora uma presença. Somente por meio do atravessamento da paisagem é possível deixar vestígios. Por isso, a conexão que temos com as paisagens passa por uma identificação dos vestígios. Ou seja, nos relacionamos com determinada paisagem na medida em que reconhecemos que ela tenha sido atravessada por algo ou alguém, ou que apresente uma possibilidade de atravessamento.

O corpo que passa deixa um rastro na paisagem. São as marcas dessa passagem que inscrevem memória nos espaços. Na filosofia de Lévinas, “O vestígio não é um sinal como qualquer outro. (...) Ser, na modalidade de *deixar um vestígio*, é passar, partir, absolver-se.”<sup>65</sup> O vestígio também instaura um silêncio: “o poema ou a obra de arte guarda o silêncio, *deixa ser a essência do ser*, como o pastor guarda o seu rebanho.”<sup>66</sup> O vestígio diz respeito tanto a uma alternância espacial (a presença de uma ausência) quanto a uma alternância temporal (o presente de um passado).

<sup>63</sup> SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1995. p. 17.

<sup>64</sup> LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Ed Vozes, 2012. p. 65.

<sup>65</sup> Ibid. p. 65.

<sup>66</sup> Ibid. p. 96.

Nesse sentido, a relação entre paisagem e memória se faz através de negociações entre lembrança e esquecimento. O vestígio encontrado em determinada paisagem permite que algo seja lembrado – a passagem de um corpo, de uma comunidade, de um fenômeno físico etc – e, ao mesmo tempo, que algo seja esquecido, uma vez que o vestígio é a prova da existência de um passado no presente.

Desse modo, a coexistência da lembrança e do esquecimento é fundamental para se pensar na relação entre memória e paisagem. O vestígio é um índice de que algo se passou em determinado espaço. Desse modo, estabelece uma ponte entre espaço e tempo.

Segundo o pensador Andreas Huyssen, a memória não se dá somente no tempo: “A memória, é claro, não diz respeito apenas ao tempo, mas é sempre espacializada em contextos nacionais, urbanos e daí por diante. Então, tempo e espaço devem ser pensados juntos e eu não pensaria em separá-los, mas sim em vê-los em sua relação dialética.”<sup>67</sup> Ao analisar a obra do artista William Kentridge, Huyssen afirma que:

A contínua metamorfose de coisas, rostos e paisagens é o princípio norteador da progressão do desenho. A rasura, o apagamento e a eliminação transformam-se nas manifestações materiais da própria estrutura da memória. O que resta do movimento do tempo é o vestígio. (...) O binário corriqueiro memória *versus* esquecimento, como uma escolha tipo ou isto, ou aquilo, é desmentido pela preservação de vestígios do passado, sob a forma de sombras, manchas e contornos mnêmicos nos desenhos, e até dos vestígios de pó de carvão visíveis no papel e no filme. Ainda que apenas sugerido em elementos vestigiais, o passado permanece materialmente presente em resíduos parecidos com sombras. As diferentes formas de esquecimento são parte da memória, inescapavelmente. Lembrar significa ler vestígios; requer imaginação, atenção do olhar, construção.<sup>68</sup>

Ora, se lembrar significa ler vestígios, a memória de uma paisagem está diretamente relacionada com o que se deixou ou se encontrou nela. O vestígio nos induz, portanto, a uma atualização da memória. Poderíamos então considerar que o vestígio é uma memória em ato, que se configura como uma memória inscrita numa superfície.

Segundo a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, citando Paul Ricoeur, é preciso diferenciar a lembrança que surge espontaneamente de uma busca intelectual consciente.

Como Paul Ricoeur observou, os gregos tinham duas palavras para designar a atividade da memória: *mnème*, a imagem mnêmica, a lembrança que surge espontaneamente, sem a vontade do sujeito, que o *afeta* portanto; e *anamnesis*, uma

<sup>67</sup> HUYSSSEN, Andreas cit. in CONDE, Miguel. “Andreas Huyssen discute relações entre políticas da memória e direito”. Globo Universidade, 3 agosto 2012. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/08/andreas-huyssen-discute-relacoes-entre-politicas-da-memoria-e-direitos.html>.

<sup>68</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do Passado Presente*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2014. p. 68.

busca intelectual consciente, uma atividade do espírito, atividade de procura e recolhimento que se aproxima da atividade da razão, do *logos*.<sup>69</sup>

O vestígio, portanto, possibilitaria a prática da *anamnesis* que, através da escrita, pode gerar uma atualização da memória. O cinema é uma escrita que se dá sempre no tempo presente, mas em relação com algo que já não está lá, isto é, com um vestígio, com uma ausência. Nesse sentido, o cinema é ritmo – ritmo temporal e ritmo espacial. É preciso pensar o cinema através da dialética entre espaço e tempo.

### 3.2.2 Escrita, memória e paisagem

No filme *Nostalgia da Luz*<sup>70</sup> (2010), o realizador Patricio Guzmán investiga os mistérios de uma paisagem – o deserto do Atacama - para se questionar acerca da memória de um país – o Chile. Através da observação direta dos vestígios encontrados no céu e na terra do deserto chileno, Guzmán chega à sua principal temática: a memória dos presos políticos desaparecidos na ditadura de Pinochet.

No início do filme, sobre imagens do interior de uma casa chilena bem iluminada, Guzmán começa uma narração em *off* que relembra o período de sua infância e sua paixão pela astronomia, num tempo em que Santiago vivia em paz: “El tiempo presente era el único tiempo que existía”. Em seguida, nos introduz a um duplo fenômeno que teria ocorrido no Chile: a chegada de um sopro revolucionário que colocou o país em contato com o mundo e o desembarque de cientistas de diversas partes, que encontraram no deserto do Atacama um lugar ideal para a construção dos maiores telescópios do planeta. Mas um golpe de Estado teria atrapalhado ambos os projetos. No entanto, se os cientistas foram ajudados pelos colegas estrangeiros, o sopro revolucionário não foi.

Na primeira parte do filme, Guzmán mostra paisagens do espaço sideral e da areia desértica, entrevistando astrônomos e arqueólogos acerca do passado. Ao ser perguntado *de onde viemos, aonde estamos e para onde vamos?*, um astrônomo reflete sobre a própria fisicalidade do tempo. Segundo ele, por mais rápida que seja a nossa percepção da luz, ela

---

<sup>69</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 239.

<sup>70</sup> O filme pode ser assistido no *link*: <http://www.ustream.tv/recorded/26976695>.

sempre acontece depois de sua emissão: “El tiempo presente no existe. (...) El único presente que existe es el que tengo en mi mente.”<sup>71</sup>

Em seguida, o realizador conversa com um arqueólogo, que lhe mostra algumas inscrições de pastores pré-colombianos, de mais de 10000 anos. A grande questão, segundo o arqueólogo, seria, portanto: *Por que os arqueólogos e os astrônomos estão no mesmo lugar?* Nesse sentido, o deserto do Atacama seria uma porta para o passado. Ao que Patricio Guzmán rebate: “Y sin embargo es un país que no trabaja su pasado.”<sup>72</sup>

Essa questão introduz a segunda parte do filme, em que são apresentados vestígios das pessoas que percorreram e habitaram o deserto. Em primeiro lugar, fotografias em P&B de indígenas e mineradores que ali viveram. Em seguida, as ruínas de Chacabuco – o maior campo de concentração da ditadura de Pinochet, também localizado no deserto do Atacama. Segundo a narração de Guzmán, as celas dos presos políticos de Chacabuco eram as mesmas casas dos mineradores do séc XIX que ali viveram – por isso os militares não precisaram construir nada nos campos, apenas cercas de arame farpado.

Na paisagem em ruínas, Guzmán conversa com Luíz Henríquez, ex-presos político que viveu em Chacabuco. Falam de um grupo de prisioneiros que observava as estrelas, incentivados por um preso político que entendia bem de astronomia. Luíz Henríquez teria sido introduzido ao conhecimento das estrelas, tendo aprendido inclusive a fazer um telescópio. Nas ruínas de Chacabuco, localizadas no mesmo local em que os presos políticos observavam as estrelas, Luíz Henríquez nos mostra inscrições que faziam nas paredes das celas. Embora a observação das estrelas tenha servido apenas para que o espírito de Luíz Henríquez tenha permanecido livre, os militares proibiram as aulas de astronomia porque temiam que os presos fugissem guiados pelas estrelas.

Em seguida, Guzmán conversa com Miguel Lawner, um arquiteto que fora preso cinco vezes e que foi capaz de reproduzir milimetricamente os campos de concentração dos presos políticos chilenos em seus desenhos. Guzmán diz que Miguel e sua mulher são a metáfora do Chile: Miguel, a memória; sua mulher, o esquecimento (pois se trata de uma senhora com Alzheimer).

Guzmán nos introduz então ao telescópio *ALMA*, localizado a 5000 metros de altitude, construído por muitos países – com 60 antenas, que funcionam como 60 orelhas para ouvir as ondas do céu. É lá que entrevista um jovem engenheiro astrônomo. Victor Gonzáles nasceu na

---

<sup>71</sup> Entrevista com o astrônomo Gaspar Galaz.

<sup>72</sup> Entrevista com o arqueólogo Lautaro Núñez.

Alemanha mas é um “filho do exílio”, de pais chilenos. Hoje, trabalha no telescópio *ALMA* enquanto sua mãe é terapeuta de ex-presos políticos.

A mãe de Victor fala das mães e mulheres que continuam buscando seus familiares desaparecidos. Assim, Guzmán adentra a terceira parte do filme, sobre essas mulheres que procuram encontrar, no deserto do Atacama, os corpos de seus familiares, numa busca que se assemelha mais a dos arqueólogos do que a dos astrônomos.

Nesse momento do filme, vemos mulheres buscando vestígios dos desaparecidos no deserto. Guzmán nos conta que durante 17 anos Pinochet assassinou milhares de prisioneiros políticos e que um grupo de mulheres de Calama permaneceu durante 28 anos buscando os corpos de seus familiares. Hoje, alguns grupos de mulheres continuam buscando os vestígios dos desaparecidos em diferentes partes do país.

Guzmán entrevista duas dessas mulheres e diz que durante as filmagens um corpo de uma presa política fora encontrado no deserto. Elas dizem que desejam encontrar os corpos inteiros de seus entes amados, e não apenas algumas partes. Violeta Berríos revela que vai continuar procurando mas que não sabe se os corpos foram jogados no mar<sup>73</sup> ou no deserto. É então que faz uma declaração que sintetiza todo o paradoxo implícito no filme: por que ainda não inventaram telescópios que, além de olhar para o céu, possam também olhar através da terra e assim ajudar na busca dos corpos dos desaparecidos? Os seres humanos são capazes de construir os mais sofisticados telescópios e dessa forma investigar os mistérios do que aconteceu no passado do espaço sideral, mas são incapazes de criar ferramentas para solucionar o problema dos presos políticos desaparecidos em todo o território latino-americano.

No final do filme, Guzmán nos apresenta à Valentina Rodríguez, astrônoma e filha de pai e mãe desaparecidos. Valentina diz que o contato com o espaço sideral nos permite relativizar nossa existência na Terra e, assim, suaviza sua dor.

Em seguida, o realizador leva o grupo de mulheres ao observatório para ver as estrelas, numa cena singela que sugere alguma esperança, e comenta: “la busca de las mujeres nunca se cruzó con la busca de los astrónomos”.

Sobre imagens de bolas de gude, Guzmán relembra sua infância, num momento em que o Chile ainda era um país isolado do resto do mundo. Diz que frente às questões do Cosmos, os problemas do Chile poderiam parecer pequenos – mas colocados em cima de uma mesa, são tão grandes como uma galáxia. Vemos as bolas de gude e ouvimos Guzmán falando

---

<sup>73</sup> Esse tema dos corpos de desaparecidos jogados no mar é tratado no filme seguinte de Patricio Guzmán, *O Botão de Pérola* (2015). O trailer pode ser assistido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ILEdFSrREW8>.

de uma época de inocência, sua e de seu país: “En esa época cada uno de nosotros podría guardar en el fondo de los bolsillos el Universo entero”.

Por fim, sobre planos gerais das luzes de Santiago, à noite, Patricio Guzmán conclui: “Yo creo que la memoria tiene fuerza de gravedad. Siempre nos atrae: los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen, no viven en ninguna parte”.

### 3.2.3 A escrita como inscrição da memória

Se a escrita é um rastro, um vestígio que insere o espaço no tempo, então organizar os fragmentos da memória em função de uma escrita não implicaria em investigar as paisagens em que vivemos e inscrevê-las em nossas narrativas? E além disso, não seria necessário inscrever nossa memória, deixar rastros, vestígios nas paisagens pelas quais percorremos? Será que assim podemos criar novas formas de se perceber o mundo e, desse modo, propor novas formas de convivência entre os seres?

Para falar sobre a escrita em si, Jeanne Marie Gagnebin recorre a Aleida Assman:

Aleida Assman se detém ainda numa outra metáfora-fundadora de nossa concepção de memória e de lembrança: a da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso – sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles, o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas: metáforas-chave das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar. Embora sempre tivesse havido uma outra imagem para dizer esses mecanismos, a imagem da imagem justamente, parece que até hoje, e apesar da tão comentada preponderância contemporânea das imagens sobre o texto, continuamos falando de escrita, escritura, inscrição quando tentamos pensar em memória e lembrança.<sup>74</sup>

Em sua leitura de Proust, a filósofa nos chama atenção para o fato de que, no trabalho de rememoração, é preciso oscilar entre estados de concentração e distração, pois “não há reencontro imediato com o passado, mas sim sua lenta procura, cheia de desvios, de meandros, de perdas que as frases proustianas mimetizam, atravessando as numerosas, diversas, irregulares e heterogêneas camadas do lembrar e do esquecer.”<sup>75</sup>

<sup>74</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 111.

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 160-161.



Acerca das relações entre escrita, memória e paisagem, desenvolvemos não só a questão de um atravessamento da paisagem, como também a de um alinhamento da memória. Para se avançar rumo a novas configurações do mundo através da escrita de nossas narrativas, portanto, será necessário um cruzamento entre memória e paisagem, tanto no sentido de um atravessamento espacial quanto no sentido de um alinhamento temporal. Esse cruzamento, entretanto, será sempre uma negociação entre escrita e apagamento, lembrança e esquecimento, fluxo e corte.

Figura 29 - fotograma do filme *Nostalgia da Luz*, de Patricio Guzmán



Fonte: <http://www.ustream.tv/recorded/26976695>, 2010

Figura 30 - fotograma do filme *Nostalgia da Luz*, de Patricio Guzmán



Fonte: <http://www.ustream.tv/recorded/26976695>, 2010

### 3.3 Alinhar a Memória

No filme *Sans Soleil*<sup>76</sup>, de Chris Marker, a narradora diz que poderia ter passado a vida inteira se interrogando sobre a função do ato de lembrar, que não é o oposto de esquecer, mas antes é alinhar. Alinhar o que se lembra é organizar fragmentos da memória em função de uma escrita. Alinhar também remete a alinhar, que implica em uma costura. Alinhar é fazer uma pré-costura antes da costura definitiva, como uma linha guia para o que se vai costurar. Alinhar a memória é alinhar fragmentos daquilo que se lembra em função de uma escrita do tempo.

Quando enunciamos uma lembrança estamos fazendo nada mais do que alinhar, alinhar, colocar em linha uma série de fragmentos organizados no tempo e, portanto, numa narrativa. Não existe memória que não seja costurada, alinhada, alinhada. Qualquer um que tenha vivido a infância, por exemplo, tem material de memória mais do que o suficiente para construir narrativas sobre o tema para o resto da vida. A memória, portanto, depende de um narrador, de um “alinhador”, de alguém disposto a fazer a costura, a alinhar o tempo.

Quando acordamos de um sonho, por exemplo, nos esforçamos para lembrar de alguns fragmentos – imagens, sons, pessoas, situações em que nos encontrávamos enquanto estávamos dormindo. Fazemos um esforço então para recompor a narrativa e, assim, ao enunciar os acontecimentos do sonho, vamos construindo nossa memória. A memória coloca lado a lado os fragmentos do que se lembra, como contas num colar. E por mais caleidoscópica que seja a narrativa que se constrói, importa a ordem em que os fragmentos são posicionados. Alinhar a memória também significa situar as paisagens de nossas experiências no tempo presente.

Nesse contexto, poderíamos pensar então numa ideia de *memória atual*, isto é, numa memória que se atualiza no tempo presente. Trazer a memória para si, apropriar-se dela, escrevê-la e reescrevê-la incessantemente. A escrita – seja de um texto, de uma música ou de uma obra de arte – possibilita que se inscreva a memória na atualidade. A memória não está dada, ela se recria continuamente, através da narrativa de quem a conta e de quem a escuta. Um filme, portanto, seria um exemplo de *memória atual*.

---

<sup>76</sup> O filme pode ser assistido no *link*:

<https://archive.org/details/SansSoleilChrisMarker1983DvdRipXvidVosecultivadoresdeculto.comfound.via.clanSudamerica.net>.

Alinhar a memória se configura então como uma forma de trabalhar com sua materialidade – o tempo. A montagem cinematográfica é um recurso privilegiado para se trabalhar com a memória. Não à toa, a dinâmica da montagem tem sido comparada às dinâmicas do sonho. Perceber o quanto a paisagem em que se vive interfere nos sonhos, lembranças, memórias, é algo que abre caminho para a construção de novas paisagens. Aquele que sonha cria novas paisagens a partir de paisagens conhecidas. Interessa perceber de que forma os sonhos fazem deslocamentos criando novas paisagens a partir das paisagens comuns. Misturar paisagens reais e imaginárias é algo que nos coloca num posicionamento de suspensão entre os locais que percorremos sonhando ou acordados.

Se a materialidade da memória é o tempo, sua escrita se dá sempre no espaço. É através do posicionamento das lembranças que construímos a memória. Basta brincar do mais simples jogo da memória para comprovar a relação entre memória e espaço. Essa relação pode ser verificada na anedota grega do poeta Simônides de Ceos, por exemplo. Segundo essa narrativa, em um banquete oferecido por um nobre, Scopas, Simônides teria entoado um poema em homenagem ao anfitrião, mas metade de seu texto teria homenageado os deuses gêmeos Castor e Pólux. Scopas disse então que pagaria somente a metade da soma combinada. Durante o banquete, entretanto, Simônides fora comunicado de que havia dois jovens querendo falar com ele do lado de fora. Simônides então se retirou do recinto e quando voltou ao salão, o teto havia desabado, matando todos os convidados presentes, que ficaram desfigurados tamanho o impacto da tragédia. Para ajudar os parentes a reconhecer os corpos, Simônides recorrera à arte da memória, identificando cada um deles pela posição em que se encontravam à mesa.

Ao alinhar a memória estamos posicionando nossas lembranças conforme nosso desejo de narrativa. A forma como cada um constrói suas memórias do passado implica na forma como irá conduzir suas memórias no futuro. Por isso, é importante estar sempre atento aos possíveis deslocamentos que se pode fazer entre passado, presente e futuro. Fazer deslizamentos entre essas camadas de tempo é algo que nos permite reinventar as memórias em suas múltiplas direções: a memória da memória, a memória do futuro, a memória do tempo presente. Esses deslocamentos, entretanto, terão sempre que enfrentar dificuldades - resistências e esquecimentos -, deslizando com atrito – barreiras, falhas e, sobretudo, repetições.

Figura 31 - fotograma do filme *Sans Soleil*, de Chris Marker



Fonte: <https://archive.org/details/SansSoleilChrisMarker1983DvdRipXvidVosecultivadoresdeculto.comfound.via.clanSudamerica.net>, 1983

#### 4 MEMÓRIA/ MEMÓRIA

## 4.1

guardava histórias como  
guarda as contas  
um colar

- amarradas num fio  
de nylon, firme  
e frágil -

que pendurado no pescoço  
junto ao peito  
está seguro

quem não arrebenta quando  
está longe do  
peito?

## 4.2 Termodielétrico

Brasil • HD • 90 min • cor • (em desenvolvimento)

**Link do trailer:** <https://vimeo.com/221345980> (senha: correnteseletricas)

Longa-metragem.

O filme investiga alguns mistérios do mundo em que vivemos através da trajetória científica de Joaquim da Costa Ribeiro, meu avô e um dos pais da física experimental no Brasil, ao descobrir o Fenômeno Termodielétrico. A narrativa nos levará a paisagens tão díspares como uma plantação de carnaúbas no Ceará, um laboratório de física experimental em São Paulo, um campo de extração de minerais em Minas Gerais e um observatório astrofísico nos Andes.



### 4.3 Plásticas do Arquivo/ Memórias do Futuro

Uma cômoda imensa atulhada de planos,  
Versos, cartas de amor, romances, escrituras,  
com grossos cachos de cabelo entre as faturas,  
Guarda menos segredos que o meu coração.

*Charles Baudelaire*

#### 4.3.1 Memória e Espaço

Escrevo esse ensaio um ano após minha primeira visita ao Museu de Astronomia do Rio de Janeiro, onde se encontra o arquivo de meu avô, o físico Joaquim da Costa Ribeiro, um dos pais da física experimental no Brasil. Decido fazer um filme<sup>77</sup> sobre o fenômeno descoberto por ele em 1944, o *Efeito Termodielétrico*, que compõe parte de meu imaginário infantil quando, em noites de tempestade, eu contava os segundos entre a luz do raio e o som do trovão para que, em seguida, meu pai fizesse uma conta que indicaria a distância em quilômetros entre nós e o local da queda do raio.

Era com entusiasmo que eu e meus irmãos, sentados numa varanda em Teresópolis, apreciávamos as tempestades espantados com a proximidade que alguns raios caíam de nós. Meu pai então nos explicava que essa experiência teria a ver com a descoberta realizada por nosso avô, e que teria ajudado os cientistas a entender a eletricidade atmosférica. Uma vez que o *Efeito Termodielétrico*, também conhecido como *Efeito Costa Ribeiro*, tratava da formação de correntes elétricas associadas a mudanças de estado físico, teria contribuído para as pesquisas acerca da formação de descargas elétricas no céu e, portanto, do surgimento dos raios.

Em meu calendário, vejo que esse primeiro dia de visita ao MAST está marcado como “Pré-pesquisa”, pois ainda não teria acesso direto aos documentos, e sim a uma lista de catalogação do arquivo. De início, os arquivistas me alertaram que a catalogação do arquivo de meu avô seguia uma ordem diferente dos demais documentos do museu, pois fora

---

<sup>77</sup> Quando iniciei a pesquisa, o projeto original de filme era o de um curta-metragem especificamente sobre o *Fenômeno Termodielétrico*. Dada a riqueza do arquivo, entretanto, se mostrou necessário o desenvolvimento de um filme de longa-metragem baseado não só na descoberta do fenômeno mas também em outros aspectos da trajetória científica de Joaquim da Costa Ribeiro. O *trailer* do filme *Termodielétrico*, longa-metragem em fase de desenvolvimento, pode ser assistido no *link*: <https://vimeo.com/221345980> (*password*: correnteseletricas).

transferido de outra instituição, onde a forma de catalogar arquivos tinha outro procedimento. Não foi com pouca dificuldade que consegui entender a lógica que organizava o material de 833 documentos entre textos, fotografias, impressos, ensaios acadêmicos, gráficos, cálculos, aulas públicas etc.

O arquivo estava organizado da seguinte forma: Correspondência Ativa (C.A.), Correspondência Passiva (C.P.), Correspondência de Terceiros (C.T.), Documentos Pessoais (D.P.), Fotos (FAD), Impressos (I), Manuscritos (TCM) etc. Em seguida, o número da caixa, da pasta, do documento e da página. Por exemplo: FJCR\_TCM\_Cx4\_P28\_2\_0001, lê-se: Joaquim da Costa Ribeiro; Manuscrito; Caixa 4; Documento 28; Pasta 2; Página 1. Selecionei o que me parecia interessante a partir do catálogo e produzi uma lista com cerca de 80 documentos, um número que julguei razoável já que correspondia a aproximadamente 10% do arquivo total.

Era preciso, então, que eu voltasse dali a duas semanas, pois o arquivista teria que fazer o movimento inverso ao meu: buscar, a partir do número das caixas, os documentos que eu estava interessada em pesquisar. Faço uma pausa na narrativa aqui para uma primeira reflexão sobre a questão do arquivo. Em primeiro lugar, tratava-se de um arquivo público, mas de cunho familiar, o que em si já causava um certo estranhamento. Além de eu não ter conhecido pessoalmente esse avô, eu estava investigando a sua memória não em uma casa, mas em um museu e, entre mim e essa memória, havia um intermediário a buscar os arquivos. “O arquivo supõe o arquivista”<sup>78</sup>, ressalta a historiadora Arlette Farge em seu livro *O Sabor do Arquivo*.

Diferente de minha memória das tempestades de Teresópolis, que se encontrava armazenada em meu corpo, essa memória arquivada de meu avô seria algo de outra ordem – a saber, da ordem da *hypomnese*, para seguir o raciocínio desenvolvido por Jacques Derrida em *Mal de Arquivo*:

Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior. Não esqueçamos jamais esta distinção grega entre *mneme* ou *anamnesis*, por um lado, e *hupómneia*, por outro. O arquivo é hipomnésico.<sup>79</sup>

Após duas semanas, retorno ao museu para quatro dias ininterruptos de pesquisa. Coloco luvas brancas de plástico e começo a manusear o material. É então que tenho que colocar o primeiro filtro de busca para não ser seduzida por termos como “Mamãe batuta no

<sup>78</sup> FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009. p. 11.

<sup>79</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 22.

exílio” (carta de minha avó para meu pai e tios) ou “Para o Tronco de Árvore” (carta de minha avó para meu pai). Mas preciso me concentrar no filme sobre o *Efeito Termodielétrico*. É preciso garimpar os textos, cálculos, gráficos, cartas etc que tenham a ver com esse tema especificamente. Segundo Arlette Farge, a pesquisa em arquivos demanda que se concilie paixão e razão:

A tensão se organiza – em geral de modo conflituoso – entre a paixão de recolhê-lo inteiro, de oferecê-lo integralmente à leitura, de jogar com seu lado espetacular e com seu conteúdo ilimitado, e a razão, que exige que ele seja habilmente questionado para adquirir sentido.<sup>80</sup>

Assim, seleciono tudo o que diz respeito ao tema e depois de uma semana intensa volto para casa com o material digitalizado. Após dois meses de pesquisa sobre esses arquivos em casa, sinto necessidade de voltar ao museu para uma nova imersão de dois dias, que chamo em meu calendário de “Repescagem” - ignorando, até então, o mal que sofria o arquivo de meu avô, como todos os arquivos existentes. Impulsionada por um sentimento de completude, vou buscar cartas e documentos de que sinto falta ou que vieram trocados nos arquivos digitais, provavelmente por alguma indicação imprecisa que eu tenha deixado no meu pedido aos arquivistas.

O sabor do arquivo se enraíza nesses encontros com silhuetas desfalecidas ou sublimes. Obscura beleza de tantas existências dificilmente esclarecidas pelas palavras, confrontando-se com o outro, tão prisioneiras delas mesmas quanto desvencilhadas do tempo que as abriga.<sup>81</sup>

Busco preencher lacunas e encontro outras: páginas faltando, documentos apagados com o tempo, escritos de leitura indecifrável. Somente agora consigo perceber que minha investigação estava fadada à incompletude. E se em determinado momento parei de querer preencher as lacunas foi menos por um reconhecimento da natureza do arquivo do que por desistência mesmo. Não à toa, alguns dias depois, retorno ao museu para o que chamei de “Pós-pesquisa”, ou seja, para um dia de fechamento final em que, mesmo não visando mais preencher todas as lacunas, faço os últimos pedidos. E mesmo reconhecendo a incompletude a que minha pesquisa estava fadada, continuo a buscar arquivos. “Quem tem o sabor do arquivo

---

<sup>80</sup> FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009. p. 21.

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 49-50.

procura arrancar um sentido adicional dos fragmentos de frases encontradas; a emoção é um instrumento a mais para polir a pedra, a do passado, a do silêncio.”<sup>82</sup>

Essa experiência me permite dialogar com a própria natureza do arquivo. De início, a relação entre memória e espaço já se faz pelo próprio fato de eu estar pesquisando um arquivo público e pessoal ao mesmo tempo. Ao invés de gavetas de minha família, caixas de papelão numeradas; ao invés de uma casa, um museu. O espaço em que o arquivo se encontra já traz em si boa parte das tensões que surgem sobre a própria existência do arquivo. Como nos lembra Derrida, o arquivo não pode prescindir de suporte nem de residência. Trataremos do suporte mais adiante. Por ora, vamos nos deter à questão da residência do arquivo:

Foi assim, nesta domiciliação, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer dizer do secreto ao não-secreto.<sup>83</sup>

Mas o que permanece secreto no arquivo? O fato do arquivo de meu avô estar domiciliado no Museu de Astronomia do Rio de Janeiro, por exemplo, não o torna um acervo público, de acesso a todos e, portanto, revela explicitamente a memória de suas pesquisas e de sua vida? A resposta é “sim” e “não”. É claro que o fato de o arquivo de meu avô estar disponibilizado para pesquisa num museu público faz com que ele atinja um número maior de pessoas e esteja acessível a quem deseje pesquisar sua memória. No entanto, há algo na própria natureza do arquivo que faz com que a memória de meu avô permaneça um mistério.

O arquivo é sempre dotado de uma espectralidade, ou seja, é sempre fruto de um arquivamento feito por alguém num determinado período e contexto político, através de gestos de seleção, feitos de acordo com uma impressão de objetividade. Segundo Aleida Assman, “O que é lixo para uma geração pode ser informação preciosa para outra e, por isso, os arquivos não são apenas locais para armazenamento de informação, são igualmente locais para as lacunas de informação.”<sup>84</sup> O arquivo é, portanto, sempre algo de caráter fantasmagórico. É preciso enfrentar os fantasmas do arquivo.

---

<sup>82</sup> Ibid. p. 37.

<sup>83</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 13.

<sup>84</sup> ASSMAN, Aleida. *Espaços da Recordação*. Campinas: Editora Unicamp, 2011. p. 370.

#### 4.3.2 Deslocando Arquivos

Chega então o dia em que vou ao MAST com o objetivo de me preparar para a filmagem do arquivo de meu avô. Olho o espaço de pesquisa e os documentos e reflito sobre a melhor forma de filmá-los. Como neta de Joaquim da Costa Ribeiro, me sinto no direito de eventualmente pedir para retirar alguns documentos, mas ao mesmo tempo quero preservar o arquivo, e levar os originais para o exterior do museu me parece um tanto arriscado.

É quando surge uma ideia: dada a natureza do personagem que estou pesquisando - um físico experimental - que tal filmar os documentos sobre uma mesa de luz, como se estivesse fazendo uma pesquisa em laboratório, observando determinado fenômeno através de aparelhos que ajudem a esclarecê-lo, como numa investigação científica? Decido então apostar nessa proposta e retorno alguns dias depois para a filmagem propriamente dita.

No dia da filmagem, recorro então a dois objetos que ajudam na investigação do arquivo: um par de luvas brancas (já previsíveis para a consulta do arquivo, pois tinham sido utilizadas durante a pesquisa) e uma lupa (que encontro por acaso sobre a mesa do arquivista). Com esses dois objetos consigo então me aproximar mais ainda do arquivo pois, se com o primeiro é possível tocar no arquivo propriamente dito, mesmo que através de uma membrana de plástico, com o segundo posso visualizar o arquivo melhor, descobrindo inclusive algumas informações que não puderam ser identificadas a olho nu.

Esses dois elementos inserem o espectador de forma lúdica na narrativa, uma vez que investigamos os arquivos intermediados por um par de luvas brancas e uma lupa. Como um detetive que tenta desvendar um enigma, o espectador adentra o filme de forma interessada e cautelosa ao mesmo tempo, em busca de pistas que possam ajudar no esclarecimento do mistério.

Ao longo do processo criativo, entretanto, decido deslocar os arquivos não só para um formato de visualização diferente, mas também para fora do museu, através de cópias dos originais, numa tentativa não de destruição dos fantasmas do arquivo – que permanecerão sempre presentes – mas, ao menos, de libertação desses fantasmas para fora do museu. Assim, acredito, tanto eu como o espectador teremos a oportunidade de enxergar o arquivo de outros modos.

Como numa ponte cinematográfica que liga uma locação à outra, filmo uma cena de voo dos documentos do arquivo, um tanto fantasmagórica. Através dessa cena busco “libertar” os arquivos de sua prisão institucional, como se pudesse devolvê-los ao mundo.

Não se trata, como disse, de tentar destruir os fantasmas do arquivo, mas de reposicioná-los em condições diferenciadas de existência para que assim, talvez, possam ser observados livres da espectralidade em que se encontravam originalmente, e enxergados através de uma nova ótica criada por mim, pelo filme e pelo espectador.

Nesse momento, retomamos à questão do suporte dos arquivos. O arquivo, já dizia Derrida, demanda sempre um suporte.

Perguntava-me qual era o momento próprio do arquivo, se é que há um, o instante de arquivamento *stricto sensu*, que (voltarei a isso) não é a chamada memória viva ou espontânea (*mneme* ou *anamnesis*) mas uma certa experiência *hipomnésica* e protética do suporte técnico.<sup>85</sup>

Deslocar o arquivo de suporte pode ser uma forma de lidar com seu caráter espectral, uma vez que já não precisarei de luvas brancas nem de uma lupa para me aproximar dele. Talvez, ao deslocar o arquivo não só de seu espaço original (do museu para o mundo) mas também de seu próprio suporte, seja possível enfrentar seus fantasmas com mais vigor, podendo reconhecer o lado secreto do arquivo e, quem sabe, revelar a própria existência de seu mistério.

Decido então realizar alguns deslocamentos dos arquivos nas filmagens – tanto do museu para o mundo, quanto de seus próprios suportes originais. Como indica Aleida Assman, é a técnica da escrita que condiciona a própria existência do arquivo. Talvez, ao interferir na escrita dos arquivos, seja possível criar novos arquivos, novas formas de seleção, novas espectralidades e, portanto, novas formas de enxergá-los.

O que condiciona a existência de um arquivo são sistemas de registro que agem como meios de armazenamento externos, e o mais importante deles é a técnica da escrita, que removeu a memória de dentro do ser humano e a tornou fixa e independente dos portadores vivos.<sup>86</sup>

A primeira experiência plástica de deslocamento do arquivo consiste em imprimir um passaporte de meu avô numa transparência e posicioná-la contra um céu de nuvens. Tento, assim, lidar com alguns fantasmas desse arquivo e, a partir de um deslocamento, evocar todo um mundo com o qual esse documento possa ter se relacionado. Nessa cena, menciono todas as viagens que meu avô possa ter realizado com esse documento, todos os aeroportos em que porventura tenha tido que apresentá-lo, todas as fronteiras que possa ter cruzado, todos os

<sup>85</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 39-40.

<sup>86</sup> ASSMAN, Aleida. *Espaços da Recordação*. Campinas: Editora Unicamp, 2011. p. 367.

céus pelos quais possa ter voador, carregando esse documento no bolso, a fim de divulgar suas pesquisas em outras cidades, países, continentes.

Em outra cena, exponho gráficos e desenhos de meu avô pendurados num varal, como se fossem roupas molhadas que tivessem que secar ao sol. Colocar os arquivos no varal ao sol se configura, portanto, numa operação de salvamento, como se os documentos estivessem sendo salvos de um dilúvio. Mas, além disso, há uma vontade de expô-los novamente para mim mesma e para os espectadores. Como olhar esses arquivos de forma diferente da que nos oferece o museu? Como lhes dar um tempo maior de observação? Talvez, colocando o arquivo em outros contextos onde possam existir como matéria orgânica e, portanto, assumir seu caráter finito, provisório, incompleto.

Tudo isso se desdobra numa leitura outra sobre o tempo, que seria operante no processo de arquivamento. Esse tempo se realizaria assim sempre no presente, numa temporalidade que se ordena em três direções concomitantes, quais sejam, o presente *passado*, o presente *atual* e o presente *futuro*.<sup>87</sup>

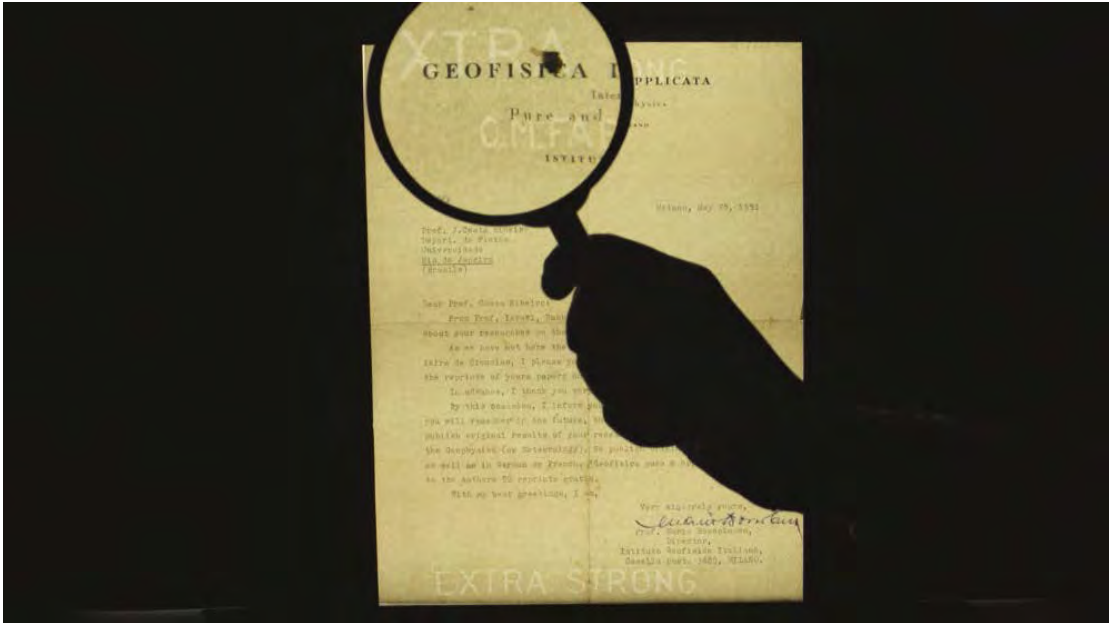
A partir desse empilhamento de temporalidades, como indica Joel Birman em sua leitura de Derrida, vamos nos deter particularmente ao presente *futuro*. O que pretendo com esses gestos de reapropriação plástica dos arquivos é que eu possa tirar minhas luvas brancas para manipulá-los e, desse modo, que se criem novos fantasmas para esses documentos, novos espectros para visualizá-los e ouvi-los, novas disposições para enxergá-los, longe da impressão de objetividade a que estão fadados.

É preciso se apropriar dos arquivos para que eles não se apropriem de nós. Não ignorar suas residências e seus suportes originais, mas transcender seu caráter autoritário e limitante. Não sucumbir a suas lacunas e fantasmas, mas enfrentá-las em sua incompletude e assombramento. Tal prática de apropriação e deslocamento de arquivos tem sido bastante recorrente na produção de artistas, cineastas e escritores contemporâneos. Apropriar-se dos arquivos para libertá-los, e assim enfrentar seu mal e dialogar com sua memória. Quem sabe, ao deslocar e manipular os arquivos para novas configurações, possamos criar novas memórias para o futuro – mais elásticas, horizontais, poéticas e caleidoscópicas?

---

<sup>87</sup> BIRMAN, Joel. “Arquivo e Mal de Arquivo: Uma leitura de Derrida sobre Freud” in: *Natureza Humana*, n. 10.1, 2008. p. 110.

Figura 32 - Pesquisa de linguagem do filme *Termodielétrico*



Fonte: A autora, 2017

Figura 33- Pesquisa de linguagem do filme *Termodielétrico*

- 2 -

SINAIS PESSOAIS—SIGNALEMENT

Profissão Profession	PROFESSOR.	Espôsa—Femme	
Estado civil Etat civil	CASADO.		
Lugar e data do nascimento Lieu et date de naissance	D. FEDERAL. 8/7/1906.		
Domicílio Domicile	D. FEDERAL.		
Rosto Visage	OVAL.		
Côr dos olhos ... Couleur des yeux	CAS TANHOS.		
Côr do cabelo ... Couleur des cheveux	GRISALHOS.		
Sinais particulares Signes particuliers	NIHIL.		

FILHOS — ENFANTS

Nome—Nom	Idade—Age	Sexo—Sexe

Assinatura de portador Signataire du porteur

Assinatura de sa femme Signataire de sa femme

Fonte: A autora, 2017



#### 4.4 O fio da memória<sup>88</sup>

A memória é uma ilha-de-edição

Waly Salomão

A memória é uma costura do tempo. A memória é uma escrita. Uma construção. Uma inscrição. E, porque não, uma ficção. A memória é sempre dotada de doses maiores ou menores de criação de quem a conta. A memória é feita por atos de seleção, de filtro, de garimpo. A memória pode ser brutal. Haverá sempre uma falta, uma infidelidade, uma traição. Contudo, é preciso exercitar o músculo da memória.

O exercício é parecido com aquele que fazemos quando acordamos de um sonho. Primeiro vem uma imagem, fora de contexto, e aos poucos vamos fazendo referências a pessoas, lugares, situações, sentimentos, medos e desejos. Geralmente essa primeira imagem que vem do sonho não faz sentido nenhum. Mas é preciso insistir nela. Pescá-la no ar como um caçador de borboletas. Só depois vem a narrativa, que não chega sozinha. A narrativa sempre demanda um esforço do narrador e de quem a escuta.

Em *Rua de Mão Única*, Benjamin diz que todas as manhãs o dia se apresenta como uma camisa lavada em cima da cama e que a felicidade das 24 horas seguintes cabe ao fato de sabermos agarrá-la ou não.<sup>89</sup> O mesmo acontece com a construção da memória, que só acontece se houver um narrador disposto a contá-la e alguém disposto a escutá-la. A memória é como um fio descosturado da camisa. *Coloque o fio para dentro, ajustando o acabamento, irão dizer. Mas é justo o contrário. Se houver um fio, puxe.*

O problema é que, na maior parte das vezes, não identificamos onde está a ponta. Vamos percorrendo a linha da costura, forçando algumas saídas, tentamos a tesoura, corte, arrancamento. A memória, assim como a linha da costura, é feita de associações, que juntam os pedaços. Eisenstein disse em sua teoria da montagem que o produto é maior que a soma de suas partes. Disse, ainda, que o espectador também cria. Esses são os dois pilares de sua teoria. Não basta puxar o fio, é preciso refazer os nós.

---

<sup>88</sup> Esse é o título de um filme muito pouco conhecido de Eduardo Coutinho, realizado entre 1988 e 1991 em função do centenário da abolição da escravatura. O filme pode ser assistido no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=gXW9bWZCRVM>.

<sup>89</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 60-61.

Diferente das teorias eisensteineanas, a proposta de montagem de Dziga Vertov, baseada em sua noção de *intervalo*<sup>90</sup>, aposta em conexões mais instintivas e sensoriais de associação entre os planos de um filme, menos baseadas em um conhecimento intelectual e mais apoiadas em um conhecimento emocional.

É válido lembrar que os filmes de Vertov eram montados por Elizaveta Svilova, que, além de sua esposa, fazia parte do grupo Conselho dos Três, formado por eles e pelo irmão de Vertov, o diretor de fotografia Mikhail Kaufman. O grupo propunha a estética do Cine-Olho (*Kinoks*), que corresponderia à fusão do olho humano com a câmera e, portanto, a um olho mais desenvolvido que o olho humano. O Cine-Olho estava em busca do Cinema Verdade (*Kino-Pravda*), o cinema sobre a vida como ela é.

Nos anos 60, Godard cria o *Grupo Dziga Vertov*, que produz uma série de filmes de viés político e experimental<sup>91</sup>. A influência de Vertov percorre grande parte da obra de Godard desde então, sobretudo nos últimos trabalhos do realizador, como o projeto de série de TV e livro *História(s) do Cinema*. Nesse trabalho, Godard revela sua(s) memória(s) do cinema através de sua escrita, numa narrativa cheia de dobras e fissuras, sugerindo que a(s) história(s) do cinema deve(m) ser construídas com o espectador.

Nesse projeto, Godard puxa diversos fios da memória e os deixa soltos para que sejam costurados pelo espectador. A experiência de assistir a série ou ler o livro demanda um espectador/leitor muito interessado em construir, em conjunto com o realizador, sua(s) própria(s) memória(s) do cinema, uma vez que, para cada fio da memória que Godard puxa, diversas formas de costura são possíveis.

---

<sup>90</sup> Para Vertov, a noção de intervalo sugere que o espectador crie nos espaços entre um plano e outro do filme. É um conceito que se relaciona com a música e com o ritmo.

<sup>91</sup> *Letter to Jane*, por exemplo, pode ser assistido no *link*: <https://vimeo.com/21649449>.

Figura 34 - Elizaveta Svilova no filme *O Homem com uma Câmera*, de Dziga Vertov



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=7ZkvjWIEcoU>, 1929

## 5 MEMÓRIA/ CORPO

### 5.1 Poema: (a casa é)

A casa é quando  
a gente volta.

Figura 35 - fotografia de 1954 que inspirou o filme *Ulysse*, de Agnès Varda



Fonte: [https://vk.com/video109268593\\_165620488](https://vk.com/video109268593_165620488), 1982

## 5.2 Ensaios: Os corpos e o tempo em *Ulysse*, de Agnès Varda

A moça de cântaro e seu gesto essencial: dar água

*Orides Fontela*

“Mythologie, vous me faites rêver”, diz Agnès Varda na narração da última cena de seu filme *Ulysse*<sup>92</sup>, um curta-metragem de 1982. Confessa, então, que seu personagem preferido na mitologia é de fato Ulysses. Com afeto, menciona o herói, suas aventuras, e Penélope, sua bela esposa. Não à toa, no final da narrativa, Varda pergunta à Bienvenida, sua vizinha e amiga, mãe do menino Ulysse de seu filme, porque teria dado esse nome ao filho, ao que ela responde: “seu pai era um leitor assíduo e gostava muito desse nome”. Não há dúvidas, o pequeno Ulysse do filme de Varda, assim como o título do filme e da fotografia que lhe inspirou – mesmo lhes faltando um “s” – teriam sido, não por acaso, homenagens ao herói da *Odisseia*, de Homero.

No entanto, o *Ulysse* de Varda difere totalmente do *Ulysses* de Homero. Mas é interessante notar de que forma o filme estabelece uma relação com a narrativa épica. Ambos se desenvolvem a partir do trabalho da rememoração de Penélope<sup>93</sup>, isto é, do impulso de construir uma narrativa como se confecciona um tecido, formado tanto por lembranças como por esquecimentos. Segundo Walter Benjamin, “O importante para o autor que lembra não é o que ele viveu mas o tecido de sua lembrança, o trabalho de Penélope da rememoração.”<sup>94</sup>

Tanto no filme quanto na narrativa épica, importa tanto o que se lembra quanto o que se esquece. E é justamente através da costura entre o lembrar e o esquecer que Varda constrói seu filme. A realizadora escreve sua memória como Penélope tece seu véu. Segundo a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, “O véu de Penélope é obra conjunta do tecer e do desmanchar, como o texto é a trama do lembrar e do esquecer.”<sup>95</sup>

<sup>92</sup> O filme pode ser assistido no *link*: [https://vk.com/video109268593\\_165620488](https://vk.com/video109268593_165620488).

<sup>93</sup> Na *Odisseia*, Penélope, a esposa de Ulysses, insiste em esperar o retorno do marido e adiar seu casamento com os pretendentes que lhe querem impor, dizendo que antes seria preciso tecer um véu de mortalha para seu sogro Laertes. Assim, Penélope engana todos pois nunca termina de fazer o véu, já que, à noite, desmancha a tessitura que é feita durante o dia.

<sup>94</sup> BENJAMIN, Walter cit. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 234.

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 235.

Para Walter Benjamin, nas pegadas de Nietzsche, o trabalho da rememoração se configura como uma tessitura entre o lembrar e o esquecer, onde a trama estaria para o lembrar assim como a urdidura, para o esquecer. É esse caráter paradoxal da memória, simultaneamente ativo e passivo, que faz com que se possa construir as narrativas.

A metáfora do tecido e da tecelagem, tão presente no contexto das reflexões benjaminianas sobre narração, não remete, portanto, apenas a uma nostalgia do autor em relação ao trabalho artesanal e a uma Idade Média idealizada, como foi apontado por vários comentadores. A imagem ressalta muito mais o movimento duplo dos fios, a dinâmica do esquecer e do lembrar, em que ambos, esquecimento e lembrança, são ativos: isto é, o esquecimento não é somente um apagar ou um 'branco', mas também produz, cria ornamentos.<sup>96</sup>

Consciente dessa dinâmica, Agnès Varda retorna a uma única imagem – uma fotografia em preto & branco que realizara em 1954 - como uma arqueóloga, escavando todas as narrativas possíveis sobre aquela cena. Assim, busca tanto as lembranças, quanto os esquecimentos; tanto as memórias voluntárias, quanto as involuntárias; tanto as ações intencionais de construção da memória, quanto as operações do acaso das lembranças. Pois sabe que é através dessa trama que se pode escrever a memória dos corpos que aparecem na cena. Como defende Jacques Rancière, “O escritor é o geólogo ou arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história.”<sup>97</sup>

Um homem nu, de costas, olha para o mar. Um menino nu, sentado sobre os cascalhos de uma praia, olha para trás. Uma cabra morta, caída no chão, não olha para ninguém. São esses os três corpos que aparecem na imagem principal do filme *Ulysse*, de Agnès Varda. *Ulysse* é um filme sobre uma fotografia, sobre uma única imagem em preto & branco realizada por Agnès Varda em maio de 1954. Mas *Ulysse* é também um filme sobre a memória. Sobre a memória dessa fotografia. Sobre a memória de cada um dos corpos envolvidos nessa fotografia. Sobre a relação entre corpo e memória.

A realizadora constrói um filme que investiga os detalhes de uma única imagem, pois sabe que o artista é capaz de criar mundos a partir de vestígios, e que quase tudo interessa o narrador que quer contar suas memórias, se houver espectadores a fim de escutá-las. Como observa Rancière,

<sup>96</sup> Ibid. p. 235-236.

<sup>97</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 38.



O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante.<sup>98</sup>

A partir do trabalho de rememoração que se pode fazer em um filme, por meio de sua própria memória e da memória dos corpos envolvidos na cena, Varda faz uso de diferentes formas de se aproximar do passado, refletindo sobre apenas uma imagem. Como diria Godard: “C’est n’est pas une image juste. C’est juste une image”.

### 5.2.1 O primeiro corpo: o homem

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, “a questão da memória é inseparável de uma reflexão sobre a narração, bem como de uma história ficcional da própria vida, da História de uma época e de um povo.”<sup>99</sup> Ora, é exatamente esse o trabalho que Agnès Varda faz em *Ulysse*: uma reflexão sobre a narrativa de cada um dos corpos envolvidos numa determinada fotografia. A realizadora sabe que o trabalho de rememoração exige esforço, reflexão. O filme, em si, é o resultado da montagem das narrativas sobre as memórias que uma única imagem evoca. É assim que Varda constrói sua *cinécrit* - termo que ela mesma utiliza nos créditos iniciais do filme.

Na primeira parte de *Ulysse*, Varda nos apresenta ao homem nu que aparece na imagem, um egípcio que costumava posar de modelo para suas fotografias e que atualmente é diretor artístico da revista *Elle*. Primeiro o vemos jovem, de costas, nu, na imagem em P&B; e, em seguida, mais velho, também nu, de frente, atrás de uma prancheta em seu ateliê, 28 anos depois do dia em que posou para aquela fotografia. É ele que dá o primeiro testemunho de suas recordações sobre aquela imagem – após uma pequena introdução da própria realizadora.

Depois que Varda lhe entrega a fotografia e alguns cascalhos<sup>100</sup> da praia em que a cena foi construída, o homem diz que não se lembra daquela imagem especificamente, mas que se lembra do menino da imagem, e também de outra fotografia, de um pequeno pássaro

<sup>98</sup> Ibid. p. 36.

<sup>99</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 218.

<sup>100</sup> Esse gesto de Varda faz ressonância com um pensamento de Jacques Rancière em que ele diz: “Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada um traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação”. RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 35.

morto, que ela teria feito na mesma ocasião. Então a realizadora lhe entrega fotografias em que o jovem modelo aparece vestido. Ele não se lembra dos locais nem das ocasiões em que as imagens teriam sido feitas, mas se lembra das roupas que estava vestindo – um par de sapatos, um *sweater*, uma camisa. Em seguida, o homem diz que não se recorda de quem ele era: “Je ne me souviens pas de cette personne là”. Ao que Varda rebate: “On se souvient des habilles mais on ne se souvient pas de qui on était”. E ele insiste: “Je ne veux pas. Je ne veux pas me souvenir”.

### 5.2.2 O segundo corpo: o menino

Na segunda parte do filme, Agnès Varda nos introduz ao Ulysse da fotografia. Primeiro, identificando o menino da imagem em P&B e, em seguida, nos apresentando ao adulto em que se tornou - casado, com dois filhos, dono de uma livraria em Paris. Varda diz que Ulysse fora sua primeira criança e nos mostra algumas fotografias de sua infância – sozinho, com sua mãe, com seu pai, e com a própria realizadora, sua vizinha e amiga.

Varda entrevista o adulto Ulysse numa conversa que se desenvolve pouco, pois ele não se lembra de nada – nem da fotografia, nem daquele dia, nem da cabra morta, nem do homem nu: “Je n’ai vraiment aucun souvenir”. A realizadora lhe mostra então uma pintura que o pequeno Ulysse teria feito, inspirado na fotografia. Mas Ulysse tampouco se lembra de sua pintura. E não faz nenhum esforço para se lembrar. Ao que Varda rebate: “Et pourtant ces sont des témoignages, des preuves de ton enfance”.

É quando surge a mãe de Ulysse – a quem o filme é dedicado. Varda nos apresenta a Bienvenida: primeiro, uma jovem que aparece numa fotografia em P&B e, em seguida, a senhora em que se tornou. Varda entrevista sua amiga: “De toutes les images que j’ai fait d’Ulysse, ce n’est pas celle de la plage que tu préfères?” E Bienvenida responde: “Non”. Ela diz que o que lhe incomoda não é a fotografia em si, mas a lembrança que ela traz. Bienvenida explica que a imagem lhe transmite uma sensação triste pois Ulysse sofria de uma doença grave naquele período. “Mais on avait beaucoup d’espoir”, diz Bienvenida e, em seguida, começa a chorar.

Diferente da memória do homem egípcio, que se recusa a lembrar de quem ele era em sua juventude, a memória de Bienvenida não pode ser evitada. Trata-se de uma memória

involuntária<sup>101</sup>, isto é, de uma memória que lembra daquilo que não quer lembrar. Pois é justo da doença de Ulysse que sua mãe se lembra quando vê a fotografia. Também disso, o adulto Ulysse se lembra. Ao que Varda conclui: “Alors tu te souviens de ton corps, de ta douleur”.

### 5.2.3 O terceiro corpo: a cabra

Na terceira parte do filme, Agnès Varda reflete sobre a cabra. Mas como a cabra não é capaz de construir uma memória, a realizadora conclui que a cabra virou apenas uma imagem de cabra. Comenta então algumas outras imagens de cabra na história da arte - em esculturas, em pinturas de Picasso etc. E numa cena repleta de humor, nos mostra uma cabra propriamente dita, viva, comendo a imagem da cabra morta de sua fotografia. Primeiro vemos a cabra andando sobre os cascalhos de uma praia como se tivesse retornado ao local da fotografia. Em seguida, vemos a cabra caminhando numa vila – que parece ser o ambiente residencial onde Varda e Bienvenida moram em Paris.

Já que a cabra não pode refletir sobre a própria imagem, Varda entrega a fotografia e a pintura do pequeno Ulysse para as crianças da vila analisarem, o que elas fazem com rigor e reflexão impressionantes: “la chèvre – elle est morte!”; “mais c’est bizarre, elle a les yeux ouverts...”; “oui mais quand on est mort on a les yeux ouverts”.

Diferente do homem egípcio, de Ulysse e de Bienvenida, as crianças interpretam as imagens livres de recordações do passado. Veem apenas o que está ali no momento em que analisam as imagens. Ao comparar a imagem da fotografia com a da pintura do pequeno Ulysse, usam expressões como “mais humana”, “mais verdadeira”, “mais real”.

Varda então se pergunta o que haveria de real naquela fotografia, realizada no dia cinco de maio de 1954. Esse questionamento lhe permite inserir imagens de arquivo de jornais, reportagens de televisão e documentários daquele dia e daquela época. A realizadora insiste, entretanto, que aquele material não se constitui como uma memória. São apenas imagens da história oficial que estavam sendo inseridas no filme por uma questão de data. Em sua memória, eram outros os temas que lhe interessavam no período.

---

<sup>101</sup> A memória involuntária aqui remete ao conceito proustiano de *mémoire involuntaire*, tal qual abordado por Walter Benjamin em sua leitura de Proust. Segundo esse conceito, a memória involuntária é aquela que se lembra do que não quer lembrar, ou seja, de algo que não tinha sido dominado, que havia sido esquecido.

Em julho daquele ano Varda realizaria seu primeiro filme: *La Pointe Courte*. “Voilà, j’ai situé cette image dans ma vie et dans son époque, comme on nous disaient de le faire à l’école. Mais les anecdotes, les interprétations, les histoires, rien apparaît dans cette image”. A realizadora diz que poderia ter feito aquela imagem em qualquer tempo, e conclui: “L’image est là, c’est tout”, “Une image, on voit ce qu’on veut”, “Une image c’est ça et le reste”. Não uma imagem justa, mas justo uma imagem.

#### 5.2.4 A memória do corpo

A ausência é um estar em mim.

*Carlos Drummond de Andrade*

Se memória de Bienvenida, mãe de Ulysse, sobre a doença do filho, é uma memória involuntária, espontânea e sem ações intencionais, a memória de Varda sobre sua imagem realizada em 1954 é uma memória voluntária, movida por ações intencionais, visando um trabalho de rememoração. E se o homem egípcio não quer se lembrar do jovem que foi, isso é uma escolha, diferente da lembrança do adulto Ulysse, que se lembra da dor e do sofrimento que a doença lhe causava na infância.

Todas essas formas de lidar com o passado, portanto, são válidas, uma vez que há sempre algo que escapa à memória do narrador. Segundo Jeanne Marie Gagnebin:

a verdade não pode ser encontrada somente pelo esforço voluntário do sujeito soberano, mas sim, como vimos, ela precisa também da ajuda do "acaso", isto é, da dinâmica do esquecimento e da memória involuntária, da aceitação dessa dinâmica que nos surpreende e nos escapa. Daí a necessidade de um outro gesto, o gesto da distração, da dispersão, da 'perda', em particular da perda de tempo.<sup>102</sup>

Nesse sentido, é preciso um engajamento do sujeito no trabalho de rememoração. Isto é, aquele que narra necessita se empenhar na arte da memória, que não é algo que lhe é dado naturalmente, mas que lhe é conferido através da prática e da busca consciente por um trabalho de rememoração. Em *A Arte da Memória*, Frances Yates diferencia a memória natural da memória artificial:

<sup>102</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 159.

Há dois tipos de memória, continua, uma natural e outra artificial. A natural é aquela inserida em nossas mentes, que nasce ao mesmo tempo que o pensamento. A memória artificial é aquela reforçada e consolidada pelo treinamento. Uma boa memória natural pode ser aprimorada por essa disciplina, e pessoas menos dotadas podem ter suas memórias fracas melhoradas por tal arte.<sup>103</sup>

Se a passagem do tempo pode criar novas configurações para nossos desejos e narrativas, ela é implacável em nossos corpos. Mas é justamente porque somos seres mortais que temos necessidade de escrever, de inscrever nossas narrativas no mundo.

Como diz Jeanne Marie Gagnebin, em relação ao trabalho de rememoração de Proust no romance *Em Busca do Tempo Perdido*,

Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever.<sup>104</sup>

Nas palavras de Proust, nosso passado se encontra escondido em algum objeto material, podendo ser reativado através de sensações. “Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar.”<sup>105</sup>

Já a psicoterapeuta e crítica cultural Suely Rolnik afirma que “Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância.”<sup>106</sup> Na relação entre corpo e memória, essa noção de marca é extremamente relevante:

o que estou chamando de marca são exatamente esses estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir. (...) O que o sujeito pode, é deixar-se entranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização – e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência.<sup>107</sup>

Para Varda, interessa saber o quanto o sujeito lida com suas marcas e de que forma avança em busca da construção de um corpo novo a partir delas. Cada corpo envolvido na

<sup>103</sup> YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. p. 21.

<sup>104</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 146.

<sup>105</sup> PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 51.

<sup>106</sup> ROLNIK, Suely. “Pensamento, corpo e devir” in: *Núcleo de Estudos da Subjetividade*. São Paulo: PUC, 1993.

<sup>107</sup> *Ibid.* p. 2-3.

fotografia da realizadora tem uma relação diferente com a memória daquela imagem. E o que o filme propõe é que se construa uma memória a partir de múltiplos pontos de vista, provenientes dos diferentes corpos envolvidos naquela cena.

A estratégia de Varda ecoa com a proposta de Rolnik para que o sujeito molde as marcas como se fossem uma escultura:

“A inteligência vem sempre depois”, frase de Proust que encanta Deleuze, e que continua assim: “a inteligência só é boa quando vem depois”. O que Proust/Deleuze querem dizer é que a inteligência, neste modo de exercício do pensamento, só é boa quando vem assessorar a criação de um corpo conceitual que seja a escultura feita com a matéria-prima de uma dada marca.<sup>108</sup>

Se o Ulysse de Varda se recorda do passado através das dores e do sofrimento que sua doença lhe causava na infância, o Ulysses de Homero traz outra marca em seu corpo. Referindo-se ao momento em que, ao banhar o viajante que acabara de chegar, Euricleia reconhece seu amo Ulysses por uma cicatriz, Gagnebin escreve:

Na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade de narração. Encontramos também o motivo da viagem de provações e do regresso feliz à pátria depois da errância. Todos esses temas culminam no reconhecimento pleno, mesmo que postergado por ele mesmo, do herói. Essa conjunção feliz marca até hoje as narrativas do Ocidente, desde os contos de fada até as novelas de televisão, sem esquecer a tragédia e o romance. Quando Walter Benjamin fala do fim da narração e o explica pelo declínio da experiência (*Erfahrung*), ele retoma exatamente os mesmos motivos: a continuidade entre as gerações, a eficácia da palavra compartilhada numa tradição comum e a temática da viagem de provações, fonte da experiência autêntica – mesmo que seja para afirmar que estes motivos perderam suas condições de possibilidade na nossa (pós) modernidade. A cicatriz de Ulisses nos prometia, então, que a história, apesar de todos os sofrimentos, terminaria bem e parece que ainda hoje escutamos ressoar o barulho da bacia que Euricleia derruba, vemos a água esparramar-se no chão da sala escura e gostaríamos de acreditar nessa bela, mesmo que diferida, promessa de reconhecimento e de realização.<sup>109</sup>

Reconhecer a passagem do tempo nos corpos envolvidos na imagem do filme *Ulysse*, de Agnès Varda, nos permite perceber como cada um deles lida com suas marcas. O mesmo tempo se passou para todos os corpos envolvidos na cena, mas cada um construiu sua memória à sua maneira, conforme sua própria experiência. Assim, percebemos que a relação entre corpo e memória é algo da ordem da experiência. Na narrativa da memória de cada um, haverá sempre, entretanto, uma perda, algo que permaneceu dissolvido, esquecido,

<sup>108</sup> Ibid. p. 5-6.

<sup>109</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 109.

indomável. Para a construção de narrativas, portanto, é preciso uma “elaboração de um confronto com a perda, com o esquecimento, com o tempo e com a morte.”<sup>110</sup>

Por fim, vale uma leitura do próprio texto de Homero:

A velha, que tomara na palma da mão a perna de Ulisses, ao apalpá-la, reconheceu a cicatriz; largou o pé, que caiu dentro da bacia, o bronze ecoou, o vaso oscilou e a água derramou-se pelo solo. Então, seu coração, a um tempo, foi tomado de tristeza e de alegria, os olhos se lhe encheram de lágrimas, a voz se lhe tolheu na garganta. E tocando no queixo de Ulisses, disse: “sem dúvida, tu és Ulisses, meu filho querido! E eu não te reconhecia! Foi preciso primeiro ter tocado no corpo do meu amo!”<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Ibid. p. 161.

<sup>111</sup> HOMERO. *Odisseia*. Canto XIX, versos 467-75. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

Figura 36 - fotografia do menino Ulysse (anos 50), no filme de Agnès Varda



Fonte: [https://vk.com/video109268593\\_165620488](https://vk.com/video109268593_165620488), 1982



### 5.3 O ciclo do corpo

Viver é ir entre o que vive.

*João Cabral de Melo Neto*

*Primeiro Ato é achar,/ Perder é o segundo Ato,/ Terceiro, a Viagem em busca* – os três versos do poema de Emily Dickinson indicam o tipo de viagem que mais me interessa: a fruição para um devir que reconhece a perda mas continua a viagem em busca. Na observação dos movimentos dos corpos vale o que se localiza entre os mundos, seja de um indivíduo com um coletivo, seja dentro de um mesmo corpo, como num sonho que alguém tem ao dormir no banco de uma praça.

A relação entre a memória individual e a memória coletiva surge justamente nessas zonas de encontros entre os corpos, que não estão nem aqui nem lá, que se situam em espaços rarefeitos. Talvez a relação entre os espaços seja mais da ordem do gasoso do que do líquido ou do sólido. Nessas faixas de contato surge a possibilidade de transformação e contaminação entre os corpos e, logo, de compartilhamento dos espaços. *Primeiro Ato é achar,/ Perder é o Segundo Ato,/ Terceiro, a Viagem em busca* – reconhecer o encontro, descolar-se dele e voltar a procurá-lo em algum lugar entre os planos, em algum lugar entre os corpos, em algum lugar entre os mundos. É o atravessamento dessas camadas espaço-temporais, conforme percebido por cada corpo, que irá gerar a possibilidade de encontro.

Transportando essa noção para minha prática, sou levada a pensar nesses espaços de interseção que não pertencem nem a um lado nem a outro e que se dissolvem nas fronteiras. O que me interessa é a circulação e encontro de corpos que se localizam justamente nesses limiares, que percebo como zonas, faixas, limites vazados e porosos. E que também aparecem nos eixos verticais, como a superfície do solo ou a superfície da água. E, ainda, nas linhas que cortam esses espaços como os trilhos, as ruas, as estradas. É nesse sentido que me interesso há um bom tempo pela tradição dos *road movies* e por toda uma iconografia da estrada, tanto na arte quanto na literatura. A estrada não como destino mas como possibilidade de atravessamento. Percebo que o diálogo com essa tradição vem influenciado meu trabalho há alguns anos. Por vezes, a estrada aparece em outras superfícies, como rios e mares.

Algo acontece nesses espaços - que também aparecem em meus trabalhos em zonas mais etéreas como os limites entre a vida e a morte e a relação entre esse mundo e outros

mundos. Por vezes, me detenho a zonas mais estreitas, como a faixa entre o mar e a areia, ou ambiciono explorar territórios mais vastos, como as fronteiras entre países. No fundo, o que me interessa é o processo de transformação que ocorre nessas áreas onde circulam os corpos que não estão nem lá nem cá, que se dobram sobre si mesmo ao se relacionar com o outro, através de diálogos de pertencimento e estranhamento, num movimento que desliza com alguma resistência, em gestos de fricção, atrito, quebra e avanço. A crista de uma onda.

Godard disse que o que realmente importa na vida é reconhecermos nossos próprios rostos e nossas próprias vozes. Mas podemos pensar no próprio corpo como uma voz, no sentido que o corpo fala, tem ritmo, tom, pulsação, timbre e dinâmica. Reconheço meu corpo como uma voz que precisa estar em lugares variados e variáveis. Percorrer diferentes zonas da cidade e do mundo, mas também circular nas adjacências de meu bairro. O que interessa não é somente por onde o corpo passa, mas sobretudo de que forma o corpo se move. O que importa não é o caminho, mas a forma de atravessá-lo. Pensar nos múltiplos movimentos que um corpo pode fazer para pensar de que forma me movimento no mundo. Um corpo pode se esquivar e passar por baixo de uma cerca de arame farpado. Um corpo pode saltar, pular uma pedra. Um corpo pode girar, rodando uma saia e ocupando mais espaço. Um corpo pode oscilar lentamente, como um bambu.

Penso em meu gesto enquanto artista como um ato de avançar. Mas não um avanço que ignore totalmente o passado. Existe uma vontade de guardar algo que se perdeu, como se fosse possível viver uma experiência pela segunda vez. Possuir o que se perdeu para seguir adiante. Um desejo de ser testemunha de alguma coisa? Uma necessidade de fixar o presente? Uma tentativa de registrar uma sensação? Lembro do filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, onde somente as crianças são capazes de reconhecer os anjos que perambulam pelas ruas de Berlim. *Por que somente as crianças?*, me pergunto. Há uma vontade de olhar para as coisas como se fosse pela primeira vez. Olhar para as coisas como se fosse pela primeira vez para viver uma experiência pela segunda vez. Ou viver uma experiência pela segunda vez para olhar para as coisas como se fosse pela primeira vez. Não sei onde começa mas existe aí uma sensação de ciclo que me faz pensar no ato da respiração. Inspira, expira, inspira, expira. Toda vez que disparo uma câmera ou um gravador de som ou que rabisco palavras, sinto melhor minha respiração. Guardar algo que se perdeu, recuperar o fôlego e avançar para uma próxima experiência.

Figura 37 - fotograma do filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=wlkdLLqBux0>, 1987

**6 CORPO/ CORPO**

## 6.1 Poema: (eletrocardiograma)

vi o seu coração  
batendo  
no eletrocardiograma  
vi o seu coração  
batendo  
eletro grama  
vi o seu coração  
parecia uma chama  
preto e branco  
como num filme  
experimental  
norte-americano  
ouvi o seu coração  
batendo  
por mim  
por meu irmão ausente  
por meu irmão presente  
ouvi o seu coração  
batendo  
batendo  
insistentemente  
como um martelo

hoje  
não vi o seu coração  
não ouvi o seu coração  
mas sei que ele  
insiste em ficar  
batendo  
batendo  
batendo

eletro  
cardio  
grama

Figura 38 - Maya Deren em seu filme *At Land*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=OVMV0j6XVGU>, 1944

## 6.2 Ensaio: O Cinema Vertical de Maya Deren

I am vertical  
But I would rather be horizontal

*Sylvia Plath*

“Cameras do not make films; filmmakers make films”. A ressalva da cineasta de origem ucraniana, radicada nos Estados Unidos e figura chave do cinema experimental norte-americano nos anos 40 e 50, Maya Deren, sugere um deslocamento do centro de gravidade de um filme – do equipamento para o corpo.

No cinema de Maya Deren a relação com o corpo é fundamental. Sabe-se, inclusive, que a cineasta iniciou sua carreira artística numa companhia de dança, o que veio a influenciar toda sua prática cinematográfica, atrás e na frente das câmeras. Dessa forma, Deren conseguiu imprimir o ritmo de seu corpo nos filmes, tanto na forma de filmar, como na forma de representar, acumulando papéis como realizadora e como *performer*.

Segundo Deren, a prática de fazer filmes demanda menos dos recursos técnicos cinematográficos do que da atividade do corpo do realizador. Isso significa que os cineastas, em maior ou menor intensidade, precisam movimentar o corpo a fim de construir seus filmes. A relação entre cinema e corpo, entretanto, depende da dimensão do projeto, mas está sempre presente, seja por trás das câmeras – através dos corpos do cineasta e da equipe –, seja na frente das câmeras - por meio dos corpos que aparecem em cena.

A multiplicidade de ações desempenhadas pela cineasta em seu filme *At Land*<sup>112</sup> (1944), por exemplo, cria um personagem feminino multifacetado, que age em diversos espaços e tempos. No filme, o personagem de Deren é mitológico. Não se trata de “uma” mulher, mas de um arquétipo de mulher.

I think they are the films of a woman. And I think that their characteristic time quality is the time quality of a woman. I think that the strength of men is their great sense of immediacy. They are a “now” creature. Now, women have strength to wait. Because she has to wait. She has to wait nine months to the concept of a child. Time is built into her body with the sense of becomingness. She sees everything in terms

---

<sup>112</sup> O filme pode ser assistido no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=OVMV0j6XVGU>.



of it being in the stage of becoming. She raises a child knowing not what it is at any moment but seeing the person that it will become.<sup>113</sup>

Em *At Land*, Deren cria deslocamentos espaciais e temporais ao longo de todo filme, como se estivesse dirigindo uma coreografia. No entanto, ela distingue o coreógrafo do filme do coreógrafo de dança. Para Deren, o coreógrafo do filme não pensa apenas no movimento do corpo, mas no movimento de todos os elementos que aparecem em cena. “In film I can make the world dance”, costumava dizer.

Sobre seu filme seguinte, *A Study in Choreography for Camera*<sup>114</sup> (1945), Deren afirma que o teria reintitulado de *Pas-de-deux*, já que o bailarino do filme dança com a câmera.

It isn't a problem of choreographing a dancer. It's a problem of choreographing whatever it is that you have in that frame, including the space, the trees, the animated and in-animated objects and at that moment and this is where the film choreographer departs a little bit from the dance choreographer and that is what I attempted to do in the *Study for Choreography for Camera*. I retitled it actually *Pas-de-deux* because what happens there is that all that you see is the one dancer - the camera - is as partner to that dancer and carries in or accelerates in as a partner dream to the ballerina, making possible progressions and movements that are impossible to the individual figure.<sup>115</sup>

Ao longo do filme há uma continuidade de movimento e uma descontinuidade de espaço que são característicos dos filmes de Deren. Esses deslocamentos espaciais e temporais contribuem para um importante conceito que desenvolveu: o *Cinema Vertical*. A proposta de *Cinema Vertical* foi defendida pela cineasta no simpósio *Poetry and the Film*<sup>116</sup>, num debate sobre as relações entre o cinema independente dos anos 40 e 50 e a poesia, que se realizou em Nova York em 1953. Nesse encontro, Deren defendeu o conceito de *Cinema Vertical*, tendo sido bastante criticada por outros palestrantes do encontro, como o poeta Dylan Thomas e o dramaturgo Arthur Miller.

Na ocasião, Deren distingue uma construção fílmica vertical de uma horizontal, sendo a primeira relacionada a uma estrutura poética e a segunda a uma estrutura dramática. Segundo Deren, o *Cinema Vertical* seria um cinema que não está preocupado em revelar exatamente o que ocorre em determinado tempo e espaço, mas o que determinada situação causa de sentimento e significado. Nesse sentido, um poema seria uma forma de investigação

<sup>113</sup> “Poetry and the film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, Chairman, Willard Maas. Organized by Amos Vogel” (Outubro 28, 1953) in: *The Film Culture Reader*, ed. P. Adam Sitney. New York: Praeger, 1970, p. 171-186.

<sup>114</sup> O filme pode ser assistido no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=e9D3e12rq9c>.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> O áudio do simpósio pode ser encontrado no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ>.

vertical de um movimento, uma vez que cria formas visíveis e audíveis de revelar algo que é invisível.

A cineasta também aproxima a montagem cinematográfica da poesia e do sonho: “they are related because they are held together by either an emotion or a meaning that they have in common rather than the logic of action.”<sup>117</sup> Segundo a realizadora, a lógica de um cinema horizontal, portanto, seria uma lógica da ação e reação, enquanto a lógica do *Cinema Vertical* seria a lógica de uma emoção ou de uma ideia. Assim, uma estrutura narrativa no cinema – horizontal - estaria relacionada à forma dramática enquanto uma estrutura lírica – vertical – à forma poética. Deren quer construir um *Cinema Vertical*.

### 6.2.1 O corpo na câmera lenta de Maya Deren

Ao longo de toda sua trajetória, Maya Deren defende que a imagem em movimento é uma arte do tempo, fazendo alguns paralelos entre o cinema, a dança e a música. Para isso, sugere um uso criativo do tempo, através da variação de velocidade da câmera, na filmagem, ou da variação de velocidade do plano, na montagem. Em muitos de seus filmes, a câmera lenta é usada como recurso de linguagem para expandir o tempo.

“Slow motion reveals the structure of motion. Events that occur rapidly so that they seem a continuous flux are revealed in slow motion to be full of pulsations and agonies and indecisions and repetitions.”<sup>118</sup> Segundo Deren, assim como um microscópio permite que se veja a matéria de um modo que não seria possível a olho nu, a câmera cinematográfica permite revelar a realidade de uma forma inatingível ao olho humano.<sup>119</sup>

Já me referi à câmera lenta como um microscópio do tempo, mas ela tem usos tão expressivos quanto revelatórios. Dependendo do assunto e do contexto, ela pode ser afirmação tanto de estado ideal ou incômoda frustração, um tipo de meditação íntima e amorosa num movimento ou uma solenidade que acrescenta peso ritual a uma ação.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> “Poetry and the film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, Chairman, Willard Maas. Organized by Amos Vogel” (Outubro 28, 1953) in: *The Film Culture Reader*, ed. P. Adam Sitney. New York: Praeger, 1970, p. 171-86.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Esse pensamento de Deren ecoa com a ideia de *Câmera-Olho*, tal qual defendida por Dziga Vertov. Para Vertov, a *Câmera-Olho* seria mais potente que o olho humano.

<sup>120</sup> DEREN, Maya. “Cinema: o uso criativo da realidade” in: *Devires*, Belo Horizonte, vol. 9, nº 1, jan/jun 2012, p. 128-149. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215/84>. p. 143.

Segundo Deren, o uso da câmera lenta só comove quando aplicado a um movimento conhecido: “Ela não pode ocorrer num filme abstrato, no qual um triângulo, por exemplo, pode ser rápido ou lento, mas que, por não ter um pulso necessário, não pode passar em câmera lenta.”<sup>121</sup> Através da manipulação do tempo num filme é possível enfatizar os movimentos de um corpo, pois o aparato cinematográfico permite a observação do deslocamento dos corpos no espaço.

### 6.2.2 Filme e Espectador

A proposta de *Cinema Vertical*, tal qual defendida por Maya Deren, implica na participação de um determinado tipo de espectador. Segundo Deren, até mesmo aqueles que gostam da linguagem poética não estão predispostos ao filme poético em qualquer momento. Nesse sentido, o que o *Cinema Vertical* propõe é que o espectador seja capaz de perceber não *o que* acontece em determinada cena, mas em *como* acontece.

O *Cinema Vertical* proposto por Maya Deren, assim como o *Cinema de Poesia*, tal qual defendido por Pasolini, e o *Cinema Verdade*, por Vertov (e posteriormente por Godard), contam com um espectador ativo, predisposto a embarcar na poética do filme, um espectador capaz de compor o sentido do filme juntamente com o realizador. Nesse contexto, tanto Deren, quanto Pasolini, quanto Vertov e Godard, lidam com a mais importante contribuição da teoria da montagem de Eisenstein: *o espectador também cria*.

Tais propostas cinematográficas subentendem a inclusão do espectador na construção do sentido do filme. Não se pode falar em *Cinema Vertical* sem se pensar num espectador ativo, predisposto a criar sentidos a partir de fragmentos poéticos. Qualquer um é um espectador ativo em potencial, basta querer ampliar suas formas de percepção ao assistir um filme. Para que alguém embarque num filme de Maya Deren, portanto, é preciso que amplie suas formas de percepção da realidade.

Essa postura de Deren – assim como as de Pasolini, Vertov, Godard e Eisenstein – tem um viés um tanto político, uma vez que dá à poesia um espaço onde o sujeito pode intervir de forma ativa, construindo sentidos para a realidade. Nesse contexto, o papel do cineasta é o de

---

<sup>121</sup> Ibid. p. 143.

fornecer elementos poéticos suficientes para que o espectador seja capaz de construir um sentido do filme. Assim, essas propostas cinematográficas incluem o espectador no processo de construção do filme, conferindo-lhes poder de participação.

Para que tal fenômeno ocorra, portanto, há uma necessidade de investimento do espectador num desejo de ser afectado pela obra, de se deixar ser outro *no e pelo* filme, como sugere o artista e pesquisador Rogerio Luz:

Quando o filme se torna realmente objeto de experiência para alguém, deve-se supor que ele dá acesso a uma realidade que o espectador é capaz de integrar à vida psíquica, sem com isso renunciar à autonomia pessoal (...) mas, ao contrário, realizando esse ser outro, esse tornar-se outro no e pelo filme, alteridade que define o próprio sujeito ao alhear-se de si, alterar-se no encontro da força que vem do exterior e ao mesmo tempo, por seu intermédio, afirmar sua alteridade em face da realidade constituída.<sup>122</sup>

Para Rogerio Luz, portanto, a arte deve ser pensada como uma escrita cujo sentido irá se dar justamente no intervalo vazio que surge entre o “texto” criado pelo autor e a “leitura” apreendida pelo espectador.

O sentido, que não pode ser entendido em arte como “mediação”, surge do intervalo vazio, da fratura ou hiato que une e separa aquilo que olhamos (ícone) daquilo que escutamos (voz) e, mais geralmente, daquilo que surge ou declina. Aparência e desaparecimento, vida e morte entram em uma relação única que a arte potencializa no movimento sagrado que propõe e realiza sem positividade, no exílio a que obriga sua operação mais própria. A arte não como representação, a mais de conhecimento e de mundo, mas como evento, traço ou vestígio desse evento e ausência que tal vestígio presentifica sem positividade: arte como escrita.<sup>123</sup>

Consciente dessa dinâmica da arte como escrita, Maya Deren realiza a escrita de seus filmes através do corpo. É criando suas próprias realidades fílmicas, por meio de deslocamentos espaço-temporais, que a artista inscreve os corpos na tela. A emblemática cena de *Meshes of the Afternoon*<sup>124</sup> (1943) em que a realizadora caminha e, a cada passo, pisa no chão de um espaço diferente, é um exemplo de como o corpo é um fio condutor nos filmes de Deren, fazendo um encadeamento entre um plano e outro.

<sup>122</sup> LUZ, Rogerio. *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002. P. 141-142.

<sup>123</sup> Ibid. p. 38 e 39.

<sup>124</sup> O filme pode ser assistido no *link*:

[http://www.zappinternet.com/video/zajDveMkoS/Maya+Deren+-+Meshes+of+the+afternoon+\(1943\)/](http://www.zappinternet.com/video/zajDveMkoS/Maya+Deren+-+Meshes+of+the+afternoon+(1943)/) (a cena mencionada aparece em 10:19 desse arquivo).

### 6.2.3 Cinema Vertical, produção horizontal, distribuição diagonal

The most important part of your equipment is yourself:  
 your mobile body, your imaginative mind,  
 and your freedom to use both.  
 Make sure you do use them.

*Maya Deren*

Além de incluir o espectador no processo de construção do sentido do filme, o *Cinema Vertical* de Maya Deren também traz outra camada política para a produção cinematográfica. Deren defende um cinema “amador” em oposição a um cinema “profissional”, no sentido mesmo da palavra, de um cinema feito por amor, e não por razões econômicas.

Instead of envying the script and dialogue writers, the trained actors, the elaborate staffs and sets, the enormous production budgets of the professional film, the amateur should make use of the one great advantage which all professionals envy him, namely, freedom, both artistic and physical.<sup>125</sup>

Deren está convencida de que quanto mais modesta for a produção de um filme, mais estará preparada para lidar com o fracasso. Também defende que as chances de se completar um projeto são inversamente proporcionais ao número de pessoas nas quais o projeto depende. A partir desse pensamento, Deren propõe uma produção cinematográfica de viés horizontal, em oposição à clássica hierarquia do cinema industrial. Como exemplos dessa produção horizontal, temos vários filmes de Deren nos quais ela contou com a colaboração de outros artistas, como o cineasta Alexander Hammid em *Meshes of the Afternoon* e o coreógrafo Talley Beatty em *A Study in Choreography for Camera*.

Em 1946, Deren organiza uma mostra de seu trabalho intitulada *Three Abandoned Films – a showing of Meshes of the Afternoon, At Land, and A study for Choreography for Camera* em Nova York. A exibição foi tão bem-sucedida que inspirou o cineasta Amos Vogel a formar o *Cinema 16*, uma das mais importantes sociedades de cinema independente dos anos 50. Deren também foi autora de diversos ensaios sobre teoria do cinema e uma grande incentivadora do cinema independente norte-americano, tendo colaborado para o

---

<sup>125</sup> DEREN, MAYA. *Essential Deren. Collected Writings on Film by Maya Deren*. New York: McPherson & Company, 2005. p. 17.

desenvolvimento do *Creative Film Foundation*, que premiou vários cineastas independentes, como Stan Brakhage e Shirley Clarke.

A tradição do cinema independente norte-americano se torna importante para um pensamento sobre a distribuição desse tipo de filme. Vários cineastas contemporâneos que escrevem sobre seus processos, participam de palestras e debates e distribuem seus próprios filmes, estão seguindo os passos de Deren. Se a distribuição é uma das etapas mais difíceis do processo de realização cinematográfica, uma distribuição diagonal, que não atua em busca de macro audiências como o cinema industrial, nem em torno de micro audiências como os vídeos caseiros, pode ser um caminho para um cinema independente, através da circulação dos filmes em festivais, museus, escolas e galerias de arte.

#### 6.2.4 Poéticas do Deslocamento: Corpo, Memória, Paisagem

Localizaste o tempo e o espaço no discurso  
que não se gatografa impunemente.

*Ana Cristina Cesar*

Por fim, seria interessante pensar no cinema enquanto escrita, no sentido desenvolvido pela filósofa Jeanne Marie Gagnebin – a escrita como inscrição da memória. Para avançar a partir do pensamento de Gagnebin, entretanto, podemos pensar na escrita cinematográfica como um gesto de inscrição da memória do corpo. No caso de Deren, a relação entre a escrita cinematográfica e a memória do corpo se dá através de uma contínua negociação entre fluxo e corte; uma capacidade de estar em muitos lugares ao mesmo tempo, e em muitos tempos a partir de um único lugar.

A proposta de *Cinema Vertical* desenvolvida por Deren nos permite refletir sobre um empilhamento de *camadas de tempo* e *camadas de espaço* a fim de estender um instante, ou seja, numa verticalidade na forma de sentir o mundo, ou ainda, numa capacidade de falar de forma polifônica. Nesse sentido, será que pensar o mundo verticalmente seria ser capaz de escrever a partir de múltiplos pontos de vista, através de cortes precisos, como num ato de rasgar a experiência, ampliando o espaço, expandindo o tempo, estendendo para a escrita um gesto de memória do corpo?

Em *Notas sobre o gesto*, o filósofo Giorgio Agamben aborda o gesto como pura medialidade, ou seja, como meio desprovido de um fim. O autor propõe que se pense o gesto como “movimento que tem em si mesmo o seu fim (por exemplo, a dança como dimensão estética).”<sup>126</sup>

Agamben indica ainda uma relação do gesto com a imagem cinematográfica, através de atos de captura e escape. “No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda.”<sup>127</sup> Para ele, “o elemento do cinema é o gesto e não a imagem.”<sup>128</sup>

Assim, Agamben insere uma dimensão política no cinema: “Uma vez que tem o seu centro no gesto e não na imagem, o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política.”<sup>129</sup>

É através da inscrição dos gestos do corpo no cinema que Deren cria suas poéticas do deslocamento. Em seus filmes, o corpo é utilizado como fio de ligação entre os planos. Como se o corpo, através do movimento, fizesse uma costura entre um plano e outro a fim de formar novas paisagens cinematográficas desconhecidas até então. O uso de *raccords* – continuidade do movimento entre um corte e outro – permite que os saltos espaço-temporais sejam alinhavados através do movimento do corpo. Esse efeito criado por Deren só é possível numa paisagem elástica existente nos filmes, onde, juntamente com os espectadores, se cria novas perspectivas da realidade. Se os filmes são vestígios da escrita de um artista, e se a escrita é uma inscrição da memória, e se a memória é um fio a ser alinhado, nos filmes de Deren, a linha é o corpo.

---

<sup>126</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto. Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14. p. 13, jan. 2008.

<sup>127</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>128</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>129</sup> *Ibid.* p.12.

Figura 39 - fotograma de *A Study in Choreography for Camera*, de Maya Deren



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=e9D3e12rq9c>, 1945



### 6.3 Deslizar o Corpo

Sincerity  
is the key  
to Bliss in this  
Eternity

*Allen Ginsberg*

Tenho um interesse específico por um tipo de movimento do corpo: a ginga. A ginga implica num estado de espreita do corpo, e muda de acordo com cada situação. Me interessa o fato da ginga ser uma forma de movimentação não-padronizada do corpo. Ou seja, cada um é capaz de desenvolver sua própria ginga, sem que tenha que buscar modelos anteriores para isso. Uma forma de se movimentar no espaço que age de acordo com cada situação e que é variável de indivíduo para indivíduo é um dinâmica que permite deslocamentos improváveis.

Geralmente utilizada em referência ao movimento do corpo de um lado para o outro, a palavra “ginga” também indica o movimento básico da capoeira. Além disso, é usada no contexto náutico, como referência ao remo usado na popa de uma embarcação. Encontrei outro significado para a palavra como caneco que serve para baldear o caldo de uma tacha para outra em determinados engenhos de cana-de-açúcar. Em Moçambique, “ginga” também significa “bicicleta”. Pesquisando a etimologia da palavra, descobri que provavelmente é derivada da língua quimbundo, do grupo banto, falada em Angola, e nomeava uma rainha africana.

A dinâmica da ginga me faz pensar ainda em meu interesse pelo ritmo, em geral. Vejo em minha prática menos um desejo de construir melodias do que uma necessidade de produzir ritmos.<sup>130</sup>

A própria relação que temos com a arte contemporânea implica num movimento de ginga através do deslocamento do espectador. Na instalação audiovisual *Ão*<sup>131</sup> (1981), de Tunga, um filme com a sequência de um túnel vazio é projetado em *loop* numa sala. A montagem da obra consiste num projetor de 16mm que recebe a película emendada no início e no fim. O som é composto por trechos da música *Night and Day*, cantada por Frank Sinatra.

---

<sup>130</sup> Segundo Ricardo Basbaum, “Onde há a ambição de se produzir marcas, há padrão rítmico, pulsação, ressonâncias; onde há ritmo, algo se torna público: há política, política de tambores”. BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 246.

<sup>131</sup> A instalação audiovisual pode ser assistida no *link*: <https://vimeo.com/92336547>.

O deslizamento na paisagem do túnel, no filme, é prolongado para o espaço da exposição. O espectador desliza por dentro e por fora do filme.

Essa obra é relevante para um pensamento sobre a experiência do filme na arte contemporânea. O fluxo criado na obra de Tunga proporciona uma reflexão sobre o espaço mesmo em que o filme é projetado. Para meu trabalho pessoal, é interessante pensar de que formas posso fazer deslizamentos nos modos de apresentá-lo - da sala escura do cinema para o espaço da galeria.

O modo como deslocamos nosso corpo reflete no modo como desejamos mover nossa “casa”. Lygia Clark já dizia que “a casa é o corpo”. Em sua obra *A Casa é o Corpo*, a artista cria uma instalação na qual o espectador passa por diferentes espaços correspondentes às etapas da concepção de um indivíduo: penetração, ovulação, germinação, expulsão. Mas foi em outra obra que vivi minha experiência mais profunda de relação entre arte e corpo: *Ninhos*, de Hélio Oiticica, pois adentrei um ninho com minha mãe. Primeiro, entrei sozinha, ela num ninho ao meu lado. Depois, entramos no mesmo ninho juntas. A sensação foi como estar dentro e fora do útero, do ninho, do ovo, da casa.

O corpo é, ao mesmo tempo, residência e deriva, sedentarismo e nomadismo, construção e devaneio, morada e viagem. É preciso deslizar o corpo para o passado e para o futuro. Se vale um mergulho na casa do corpo, vale também a saída para o mundo. A forma como deslocamos nosso corpo pelo mundo é tão variável como a ginga, que difere de pessoa para pessoa. A ginga serve como base para os movimentos da capoeira ou para fazer girar os parangolés de Hélio Oiticica. A ginga serve para fazer deslizar o corpo.

Penso na ideia de um corpo para além do corpo, na ideia de um *corpo gráfico*, isto é, de um corpo que se configura como uma escrita. O *corpo gráfico* se movimenta no espaço como um animal – por instinto – mas consciente de si. Nem totalmente animal nem totalmente humano. Como se um animal pudesse refletir sobre seus instintos. Deveríamos movimentar o corpo como os bois que pastam nas colinas<sup>132</sup>, deixando um traçado de nosso percurso e que, de tempos em tempos, possamos ruminar o que foi encontrado no caminho.

---

<sup>132</sup> Ver o conto *Conversa de Bois*, do livro *Sagarana* de Guimarães Rosa, no qual os bois conversam sobre o comportamento dos seres humanos.

Figura 40 - Instalação audiovisual *Ão*, de Tunga



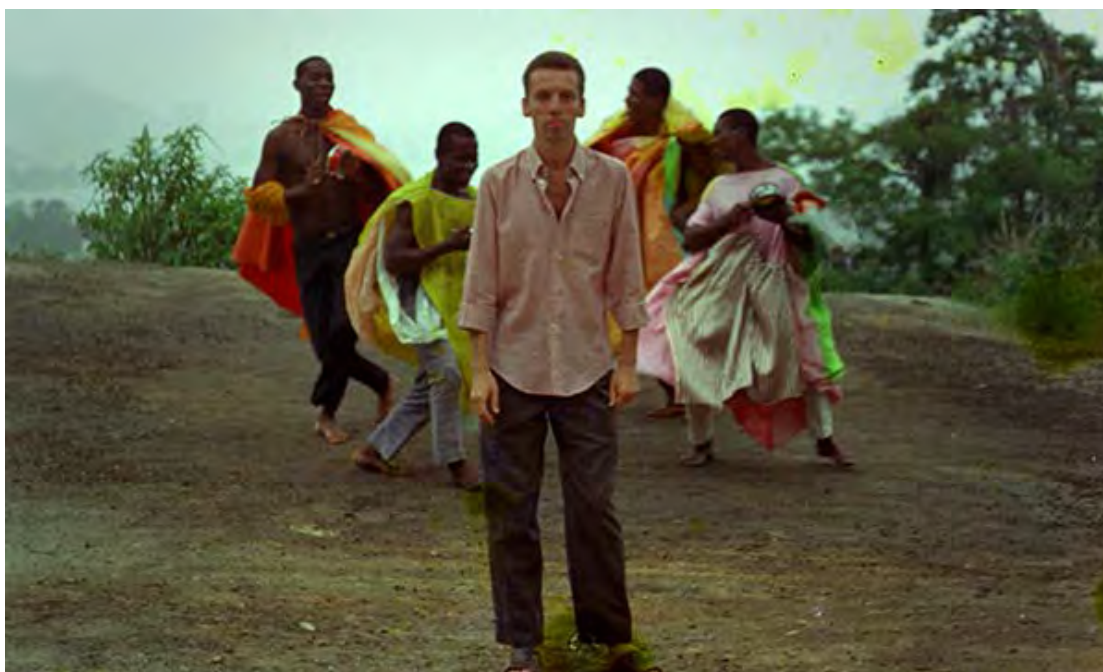
Fonte: <https://vimeo.com/92336547>, 1981

Figura 41 – *Ninhos*, de Hélio Oiticica, na 29ª Bienal de São Paulo



Fonte: <https://www.pinterest.se/pin/523825000380652586/>, 2010

Figura 42 – Hélio Oiticica, passistas e *Parangolés*



Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/08/Documentario-apresenta-o-artista-Helio-Oiticica-como-narrador-da-propria-obra-e-vida-4586286.html>

## CONCLUSÃO

Percebo agora que a própria escrita da tese se apresentou como um deslocamento. Foi preciso atravessar a paisagem, com coragem e enfrentamento, como proposto no primeiro *texto de artista*. No entanto, antes de concluí-la, são necessários alguns apontamentos. Noto que o ato de atravessamento, anteriormente mencionado como uma forma de deslocamento espacial, pode se dar também por um atravessamento temporal. Após a travessia, entendo com mais clareza porque propus uma relação com a paisagem que oscilasse entre o atravessamento e a contemplação. Nesse contexto, será que a contemplação não poderia ser considerada um atravessamento temporal, como acontece na experiência de assistir os céus de James Benning e os toldos de Cao Guimarães?

Por outro lado, um alinhamento da memória, proposto no terceiro *texto de artista*, não poderia também se estender a um alinhamento das geografias dos espaços, como acontece no filme *Nostalgia da Luz*? Nesse sentido, alinhar paisagens, como faz Patricio Guzmán no filme ao entremear imagens e sons do deserto com os das galáxias, não seria também uma forma de alinhamento da memória, uma vez que estaríamos adentrando no tempo desértico e galáxico através de vestígios em seus territórios? Se a memória se dá através de gestos de alinhamento, isso significa que ela acontece sempre em relação ao espaço, mesmo que os fragmentos das narrativas estejam organizados por uma ordem caleidoscópica, no sentido benjaminiano de uma disposição polirrítmica e dialética.

E sobre o próprio ciclo do corpo, mencionado no quinto *texto de artista*: não seria também necessário para o percurso dos corpos no espaço e no tempo um devir guiado por linhas e pontos que nunca se encontram - dispersões, fugas, zonas de escape e ramificações?

No entanto, há um ponto em comum em todo o percurso da tese, que funciona como um amálgama para todas as partes do texto e para todos os trabalhos artísticos: uma busca incessante por abrir espaços e tempos vazios nos quais novas configurações do sujeito e do mundo possam surgir.

*Uma artista leve. Não no sentido de abordar temas leves. Mas no sentido de uma conexão com a mobilidade. Lao Tsé, autor do Tao Té King, fala dos espaços que existem entre os trinta raios que convergem no círculo de uma roda, indicando que os “vazios” -*

*como o oco de um vaso de argila, e as janelas e portas de uma casa - são de extrema importância para a utilidade da roda, do vaso, da casa. Andrei Tarkovski fala do ofício do montador de cinema, que deveria manter o plano até que acabasse a “pressão de tempo” e, então, deveria cortar. Mover-se para onde houver pressão de tempo, não temer os vazios, gerar correntes elétricas. É necessário ter aonde ir. Não é necessário ter aonde ir. É necessário ir. Mesmo dentro da trajetória do próprio trabalho do artista, a mobilidade deve existir, ainda que através de movimentos suaves. E, assim, será possível se redesenhar a cada movimento. Também perceber quando se deve parar e que cada parada tenha uma intensidade de encontro. E que, mesmo dentro de uma única casa, o deslocamento seja uma constante. Nunca fixar móveis em paredes. Trocar de quarto de tempos em tempos. Mudar a direção da cabeceira da cama. Espreguiçar-se ao acordar para que o corpo busque sempre uma forma diferente de ocupar o espaço.*

\*\*\*

*Ao pensar nas poéticas do deslocamento entre corpo, memória e paisagem, me interessei em observar seus limites como membranas, onde movimentos de avanço, deslizamento, fricção e atrito acontecem como vibrações localizadas nas zonas de contato. Percebo que meu trabalho tem se detido nesses espaços intermediários, nessas faixas de atravessamento, nessas zonas de fronteiras maleáveis, onde o que interessa é o avanço dos corpos. Através das poéticas do deslocamento procuro construir uma poética do corpo que esteja sempre reatualizando o sujeito no presente. Tenho o ímpeto de abrir espaços e tempos, provocando um estiramento das memórias e das paisagens e, conseqüentemente, novas possibilidades de caminhadas para os corpos.*

\*\*\*

*É nesse limiar entre o possível e o impossível que a vida se dá.*

palavras-chave  
para um futuro próximo  
repetição • inversão • clareza  
montagem • concentração • escuta  
vibração • espera • corte • percepção  
orquestração • instrumento • arranjo  
direção • cor • variação • pulsação  
ritmo • composição • harmonia  
atmosfera • timbre • tom  
voz • intervalo  
corpo

## REFERÊNCIAS

13 LAKES, Direção de James Benning. EUA, 2004. Link (133 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LAdii2YXZno>>. Acesso em: jul. 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008.

\_\_\_\_\_. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1987.

ÃO. Direção de Tunga, Brasil, 1981. Link (instalação audiovisual em *loop*), Disponível em: <<https://vimeo.com/92336547>>. Acesso em: jul. 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

ARPOADOR. Direção de Ana Costa Ribeiro. Brasil: Gaiivota Studio, 2014. Link (20 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/89175477>> (senha: baleiabranca). Acesso em: jul. 2017.

ASAS do desejo. Direção de Wim Wenders. Alemanha: Road Movies, Argos Films, 1987. Link (128 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wlkdLLqBux0>>. Acesso em: jul. 2017.

ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

A STUDY in choreography for câmera. Direção de Maya Deren. EUA, 1945. Link (3 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e9D3e12rq9c>>. Acesso em: julho de 2017.

AT LAND. Direção de Maya Deren. EUA, 1944. Link (15 min), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OVMV0j6XVGU>>. Acesso em: julho de 2017.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUSTER, Paul. *Diário de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. *Noite de oráculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.



BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Escritos íntimos*. Lisboa: Ed. Estampa, 1982.

BENJAMIN, Walter. “A imagem em Proust” e “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

BEST, Steven and KELLNER, Douglas. *Postmodern theory: critical interrogations*. New York: The Guilford Press, 1991.

BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana*, v.1, n. 10, p. 105-126, 2008.

BEUYS, Joseph; BÖLL, Heinrich. “1973 Manifesto on the foundation of The Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research”. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

BLAKE, William. *Messages*. Paris: Les Presses du Hibou, 1939.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Ed. Tangente, 1991.

\_\_\_\_\_. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CAGE, John. *Musicage: palavras/ Joan Cage em conversações com Joan Retallack*. Rio de Janeiro: Numa, 2015.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, 1990.

CARERI, Francesco. *Walkscapes*. São Paulo: Ed. G. Gili, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CICERO, Antonio. *Poesia e Filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CONDE, Miguel. *Andreas Huyssen discute relações entre políticas da memória e direito*. Globo Universidade, 3 agosto 2012. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/08/andreas-huyssen-discute-relacoes-entre-politicas-da-memoria-e-direitos.html>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

CORRENTES elétricas associadas a mudanças de estado físico. Direção de Ana Costa Ribeiro, (previsão de exibição em 2018). Link (videoinstalação em desenvolvimento). Disponível em: <<https://vimeo.com/223779387>> (senha: carnaubawax). Acesso em: jul. 2017.

DEBORD, Guy-Ernest. "Theory of the Derive" in: *Les Lèvres Nues #9*, novembro 1956. Disponível em: <<http://library.nothingness.org/articles/all/en/display/314>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 128-149, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215/84>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *Essential Deren. Collected writings on film by Maya Deren*. New York: McPherson & Company, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. *Revista Serrote: uma Revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura*, São Paulo, n. 13, p. 99-133.

\_\_\_\_\_. *Confronting Images*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento*. Belo Horizonte: C/ Artes, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DOCTORS, Marcio. Os Dois Fogos. In: CATÁLOGO Luz Zul. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O sentido do filme*. Zahar, 1990.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.
- FELDMAN, Morton. *O futuro da música local*. Rio de Janeiro: Numa, 2015.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark/ Helio Oiticica – Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.
- FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. About the beginning of the hermeneutics of the self – two lectures at Dartmouth. *Political Theory*, v. 21, n. 2, p. 198-227, maio 1993.
- FREUD, Sigmund. *The interpretation of dreams*. London: Penguin Books, 1991.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Limiar, aura e rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d' Água, 1997.
- GUIMARÃES, Cao. “*Sin peso (2007)*” [sinopse]. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/obra/sin-peso/>>. Acesso em: 29 jun. 2017.
- GINSBERG, Allen. *Illuminated poems*. New York: Thunder's Mouth Press, 2006.
- GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*. New York: Da Capo Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Histoire(s) du Cinéma*. Paris: Gallimard, 1998.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HISTOIRE(S) du cinéma. Direção de Jean-Luc Godard. França: Canal+, Gaumont, 1989-1999. Link (série de TV). Disponível em: <<https://vimeo.com/42150241>>. Acesso em: jul. 2017.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

\_\_\_\_\_. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista Arte e Ensaios*, n. 17, p. 167-187, 2008.

LES PLAGES d' Agnès. Direção de Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 2008. Link (113 min), trailer. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OZieKvngD0o>>. Acesso em: jul. 2017.

LETTER to Jane. Direção do Grupo Dziga Vertov. França: Gaumont, 1972. Link (52 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/21649449>>. Acesso em: jul. 2017.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Ed.Vozes, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LUPTON, Catherine. *Chris Marker - memories of the future*. London: Reaktion Books, 2006.

LUZ, Rogerio. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *The postmodern explained*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus Editora, 1997.

MACIEL, Katia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz - uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016.

MAN.road.river. Direção de Marcellvs L. Brasil, 2004. Link (10 min). Disponível em: <<https://ulozto.cz/live/!S2QWJsDzx/man-road-river-marcellvs-l-2004-shortmovie-no-language-avi>>. Acesso em: jul. 2017.

MESHES of the Afternoon. Direção de Maya Deren. EUA, 1943. Link (13 min). Disponível em: <[http://www.zappinternet.com/video/zajDveMkoS/Maya+Deren++Meshes+of+the+afternoon+\(1943\)/>](http://www.zappinternet.com/video/zajDveMkoS/Maya+Deren++Meshes+of+the+afternoon+(1943)/>). Acesso em: jul. 2017.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MC DONOUGH, Thomas F. Situationist Space. *October*, v. 67, p. 58-77, dez. 1994.

MEKAS, Jonas. *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MESHES of the Afternoon. Direção de Maya Deren. EUA, 1943. Link (13 min). Disponível em: <[http://www.zappinternet.com/video/zajDveMkoS/Maya+Deren++Meshes+of+the+afternoon+\(1943\)/>](http://www.zappinternet.com/video/zajDveMkoS/Maya+Deren++Meshes+of+the+afternoon+(1943)/>). Acesso em: jul. 2017.

MICHAUD, Philippe-Allain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MODIANO, Patrick. *Dora Bruder*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014.

\_\_\_\_\_. *Uma rua de Roma*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014.

MONDZAIN, Marie José. *L'Image Naturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1995.

NETO, João Cabral de Melo. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NICHOLS, Bill. *Engaging Cinema*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007.

\_\_\_\_\_. *Segunda consideração intempestiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOSTALGIA. Direção de Andrei Tarkovski. Rússia/ Itália: Rai 2, Sovin Film, Opera Film Produzione, 1983. Link (125 min). Disponível em: <[https://archive.org/details/Nostalgia\\_201610](https://archive.org/details/Nostalgia_201610)> Acesso em: jul. 2017.

NOSTALGIA da luz. Direção de Patricio Guzmán, Chile: Atacama Productions, 2010. Link (90 min). Disponível em: <<http://www.ustream.tv/recorded/26976695>>. Acesso em: jul. 2017.

O BOTÃO de pérola. Direção de Patricio Guzmán, Chile: Atacama Productions, 2015. Link (82 min), trailer. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ILEdFSrREW8>>. Acesso em: jul. 2017.

OCEANO possível. Direção de Sara Ramo, Brasil, 2002. Link: (4:04 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/23619360>>. Acesso em: jul. 2017.

O FIO da memória. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil: Sagres, 1991. Link (80 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gXW9bWZCRVM>>. Acesso em: jul. 2017.

OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

O HOMEM com uma câmera. Direção de Dziga Vertov, URSS: VUFKU, 1929. Link (68 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ZkvjWIEcoU>>. Acesso em: jul. 2017.

PASOLINI, Pier Paolo. The Cinema of Poetry. In: *Movies and Methods*. Los Angeles: University of California Press, 1976.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: EDUC; Ed. Senac São Paulo; FAPESP, 2010.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

PRELINGER Archives. Disponível em: <<https://archive.org/details/prelinger>>. Acesso em: jul. 2017.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

QUARTA-FEIRA de cinzas. Direção de Cao Guimarães. Brasil, 2006. Link (5 min). Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/obra/quarta-feira-de-cinzas>>. Acesso em: jul. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RASKIN, Richard. *Nuit et Bruillard by Alain Resnais*. Aarhus: Aarhus University Press, 1987.

RIBEIRO, Ana Costa. Gguardava histórias como. In: *Antologia de Poesia Plástico Bolha*. Rio de Janeiro: OrganoGramma Livros, 2014.

\_\_\_\_\_. Olhar o Céu, Ouvir a Terra: Anotações sobre Corpo, Memória e Paisagem no Cinema de James Benning e Cao Guimarães *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Lisboa, v. 4, n. 1, p. 153-169, jan. 2017. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/270>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

RIBEIRO, Ana Costa. O Toque na Paisagem. *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 4, n. 8, p. 81-90, dez. 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/47148/32335>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *A tradição do documentário poético*. (Dissertação) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. In: *Núcleo de Estudos da Subjetividade*. São Paulo: PUC, 1993.

ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SALOMÃO, Wally. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANS soleil. Direção de Chris Marker. França: Argos Films, 1983. Link (100 min). Disponível em: <<https://archive.org/details/SansSoleilChrisMarker1983DvdRipXvidVosecultivadoresdeculto.comfound.via.clanSudamerica.net>>. Acesso em: jul. 2017.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

SIN peso. Direção de Cao Guimarães. Brasil, 2007. Link (7 min). Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/obra/sin-peso/>>. Acesso em: jul. 2017.

SMITH, Alison. *Agnès Varda*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

SMITH, Patti. *Linha M*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

\_\_\_\_\_. *Só garotos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOLNIT, Rebecca. *An Eve said to the serpent: on landscape, gender, and art*. Athens: University of Georgia Press, 2002.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEN skies. Direção de James Benning. EUA, 2004. Link (109 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dnBGr6VsDVU>>. Acesso em: jul. 2017.

TERMODIELÉTRICO. Direção de Ana Costa Ribeiro. Brasil: Gaiivota Studio, (previsão de estreia em 2019). Link (longa-metragem em desenvolvimento). Disponível em: <<https://vimeo.com/221345980>> (*password*: correnteseletricas). Acesso em: jul. 2017.

TIBERGHIEEN, Gilles. Dossiê: Trajetória e interesses: entrevista com Gilles A. Tiberghien. *Revista-Valise*, Porto Alegre, ano 2, v. 2, n. 3, jul. 2012.

TSÉ, Lao. *Tao Té King*. São Paulo: Editora Pensamento, 2003.

ULYSSE. Direção de Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 1982. Link (22 min). Disponível em: <[https://vk.com/video109268593\\_165620488](https://vk.com/video109268593_165620488)>. Acesso em: jul. 2017.

WAGSTAFF, Samuel. Talking with Tony Smith. *Arforum*, dez. 1966.

WENDERS, Wim. A Paisagem Urbana In: *La verité des images*. Paris: L'Arche, 1992. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/152772538/A-Paisagem-Urbana-Wim-Wenders-scribd>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2014.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2013.



**ANEXO A-** *Layout* para uma Videoinstalação: Correntes elétricas associadas a mudanças de estado físico

Brasil • HD • 6 min • cor • (em desenvolvimento)

**Link do layout:** <https://vimeo.com/223779387> (senha: carnaubawax)

Videoinstalação em três canais.

Em 1944, o físico Joaquim da Costa Ribeiro apresenta uma nova descoberta para a comunidade científica: o *Efeito Termodielétrico*. O fenômeno descreve a formação de correntes elétricas associadas a mudanças de estado físico dos dielétricos - isolantes naturais como a cera de carnaúba. A descoberta contribuiu para as pesquisas sobre a eletricidade atmosférica, ajudando os cientistas a esclarecer o fenômeno de surgimento dos raios.

**ANEXO B-** Pranchas para Roteiro de Longa-Metragem: Termodielétrico

# TERMODIELÉTRICO

*de*  
*Ana Costa Ribeiro*

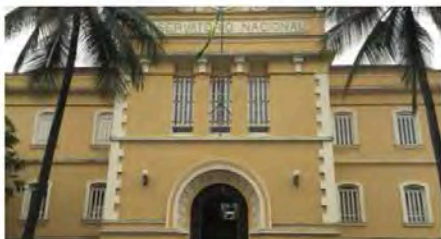
**pranchas para roteiro  
de um longa-metragem**

imagem - laranja

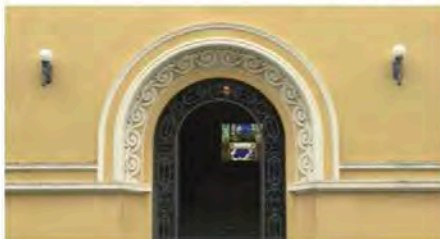
som - azul

CARTAS RECEBIDAS: EXT/INT. MAST. DIA

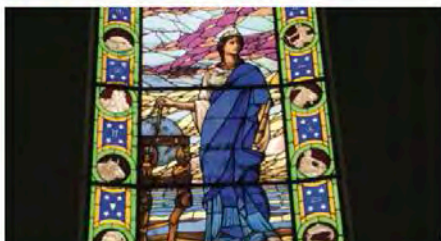
Fachada do MAST (Museu de Astronomia)



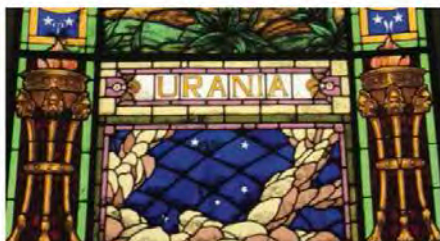
Música incidental



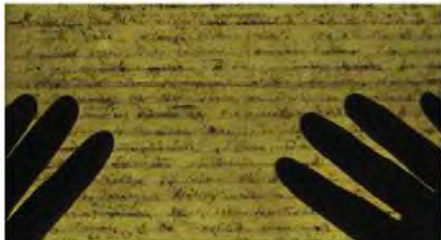
Vitral de Urânia (Musa da Astronomia)



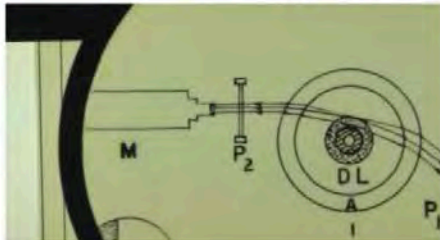
Música incidental



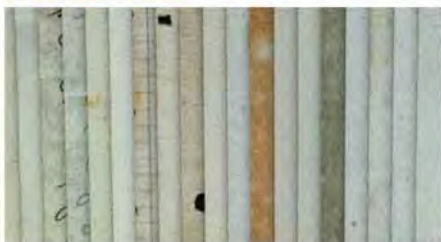
Minhas mãos, com luvas brancas, pesquisam o arquivo de meu avô Joaquim da Costa Ribeiro



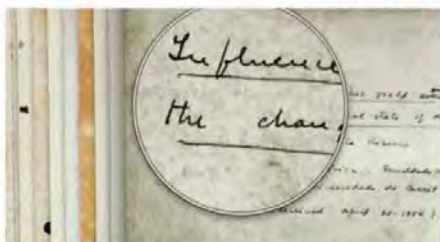
Música incidental



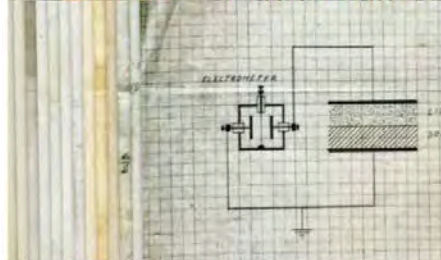
Texturas e detalhes do arquivo de J. Costa Ribeiro



Música incidental

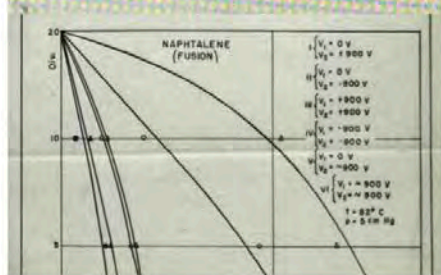


X. Processo de fusão de materiais  
 Como vimos no capítulo anterior  
 experimento de fusão de materiais  
 em altas temperaturas em ambiente  
 de vácuo. Neste caso, a fusão  
 de uma massa líquida sobre a  
 superfície de um material de  
 referência é denominada fusão  
 elétrica.



Thermos  
elétrica

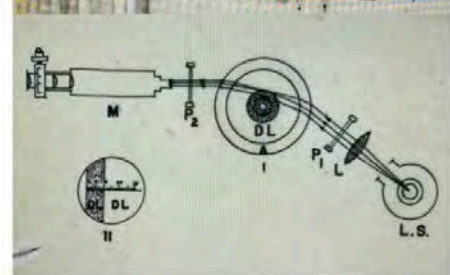
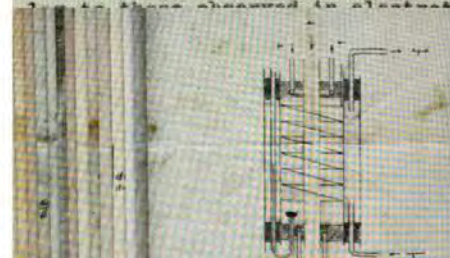
colophonium, paraffin, naphthalen,  
 and, were solidified in the absence  
 of such dielectrics prepared  
 on a glass plate or over the surface  
 from the surface, permanent charges



Electro-fusion  
 in the phase  
influence  
 (Departamento  
 de Filosofia)

no cronoto  
eletrostática  
de fusão  
ativa

dielectrics such as carnauba wax,  
phur, etc, which, previously melt  
 any external electric field<sup>1</sup>. Di  
 lidification over the surface of  
 cury, exhibit, after detachment f

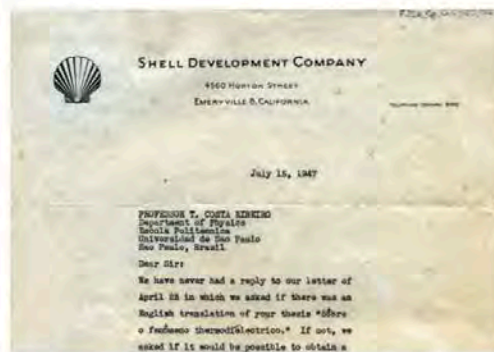


Detalhes de carta para JCR em inglês

Voz feminina lê carta em inglês

### Carta de Ruth (1947) – Shell (em inglês)

Dear Sir: We have never had a reply to our letter of April 23 in which we asked if there was an English translation of your thesis "Sobre o fenômeno termodielétrico." If not, we asked if it would be possible to obtain a copy of the original. We should be glad to remit for any cost that might be incurred for this work. We are writing you again in case our first letter did not reach you. Very truly yours, Ruth Wingfield (Librarian - Shell Development Company).

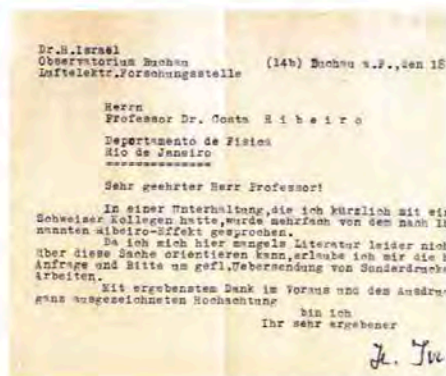
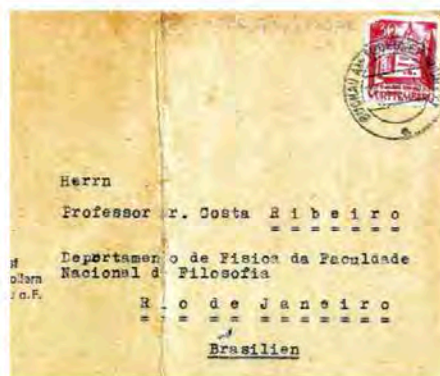


Detalhes de carta para JCR em alemão

Voz feminina lê carta em alemão

### Carta de Israel (1949) – Observatorium Buchau (em alemão)

Sehr geehrter Herr Professor! In einer Unterhaltung, die ich kürzlich mit einigen Schweizer Kollegen hatte, wurde mehrfach von dem nach Ihnen benannten Ribeiro-Effekt gesprochen. Da ich mich hier mangels Literatur leider nicht näher über diese Sache orientieren kann, erlaube ich mir die höfliche Anfrage und Bitte um gefl. Uebersendung von Sonderdrucken Ihrer Arbeiten. Mit ergebenstem Dank im Voraus und dem Ausdruck meiner ganz ausgezeichneten Hochachtung. Bin ich. Ihr sehr ergebener Dr Israel (Observatorium Buchau).

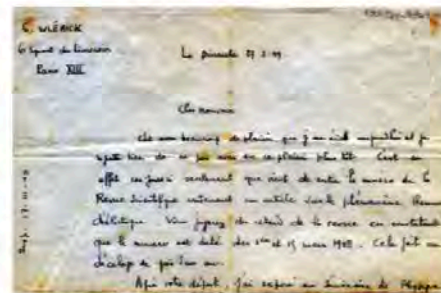


Detalhes de carta para JCR em francês

Voz feminina lê carta em francês

### Carta de Wlérick (1949) – Paris XIII (em francês)

*Cher Monsieur, C'est avec beaucoup de plaisir que je vous écris aujourd'hui et je regrette bien de ne pas avoir eu ce plaisir plutôt. C'est en effet ces jours ci seulement que vient de sortir le numéro de la Revue Scientifique contenant un article sur le phénomène thermo-diélectrique. Vous jugerez du retard de la revue constatant que le numéro est daté des 1<sup>ere</sup> et 15 mars 1948. Cela fait un décalage de près d'un an. Après votre départ, j'ai exposé au Séminaire de Physique de l'école l'essentiel de ce que j'avais appris à vos conférences. C'est alors que Maurice Rocard m'a demandé de rédiger l'article pour la rubrique "Mouvement Scientifique" de la Revue. Je vous adresse deux tirés à part et serai content de recevoir vos critiques face les erreurs qui ont pu se glisser dans l'article. Je dispose encore deux quinzaine de tires à part et si vous pouvez me donner l'adresse de personnes de votre pays auxquelles il vous serait agréable que l'article parvienne au Brésil, je leur expédierai. Je verrai avec plaisir des tirés à part de vos travaux et vous fui de croire à mes sentiments bien dézonés. G. Wlérick (Paris XIII).*



Detalhes de carta para JCR em inglês

Voz feminina lê carta em inglês

### Carta de Lark Horovitz (1952) – Purdue University (em inglês)

*Dear Professor Ribeiro: I would be very much interested to obtain reprints of your work on the thermo-dielectric effect. I saw the write-up by Wlerick of 1948 and if you have any papers in more detail I would appreciate to obtain them. Very sincerely Lark-Horovitz (Head, Dept. of Physics Purdue University).*

PURDUE UNIVERSITY  
DEPARTMENT OF PHYSICS  
LAFAYETTE, INDIANA

April 1, 1952

Prof. J. Costa Ribeiro  
Professor of Science  
(Institute of Physics)  
The University  
Rio de Janeiro, Brazil

Dear Professor Ribeiro:

### Carta de Mario Bossolasco (1952) – Instituto Geofísico Italiano (em inglês)

Dear Prof. Costa Ribeiro: From Prof. Israël, Buchau (Germany), I was informed about your researches on the "thermo-dielectric Effect". As we have not here the publications of the Academia Brasileira de Ciências, I please you kindly to send me – if possible – the reprints of your papers on the mentioned subject. In advance, I thank you very much. By this occasion, I inform you that I will be very glad if you will remember in the future, that I am very well disposed to publish original results of your researches that are related to the Geophysics (or Meteorology). We publish original papers in english, as well as in German or French. "Geofísica pura e aplicada" forwards to the Authors 50 reprints gratis. With my best greetings, I am, Very sincerely yours, Prof. Mario Bossolasco (Director, Instituto Geofísico Italiano).



#### Detalhes de carta para JCR em alemão

Voz feminina lê carta em alemão

### Carta de Ernst Büscher (1952) – Felten & Guillaume Carlswerk (em alemão)

Sehr geehrter Herr Professor Ribeiro! Falls von Ihrer Arbeit

Titel: Über den Thermoelektrischen Effekt

Literaturstelle: An Acad. Brasil. Ci 22 (1950) 325-48

Sonderdrucke zur Verfügung stehen, möchte ich Sie hiermit höflichst um Zusendung eines Exemplares bitten.

Im Voraus besten Dank für Ihre Mühe

Hochachtungsvoll! Dr Büscher (Felten & Guillaume Carlswerk).



Detalhes de carta para JCR em português

Voz feminina lê carta em português

### Carta de Hans Hilbck (1953) – Hohenzoilern – Apotheke (em português)

*Il.mo e Ex.mo Sr. Professor. Com grande interesse tenho lido o seu trabalho nas Physikalische Blätter. Interessa-me especialmente a execução experimental da medição de constantes termodielétricas e o seu aproveitamento no caso da identificação e da provação de substâncias orgânicas. Como é difícil obter aqui a literatura em questão, peço V. Sa. tenha a bondade de me ceder tiragens especiais. Espero que não seja excessivo o favor que solicito e dou a V. Sa. as minhas graças antecipadas. Subscrevo-me com alta estima. De V.S.a mt.o at.o ven.or e obr.o Hans Hilbck (Hohenzoilern-Apotheke).*

R i o d e J a n e i r o  
=====

Il.<sup>mo</sup> e Ex.<sup>mo</sup> Sr. Professor.

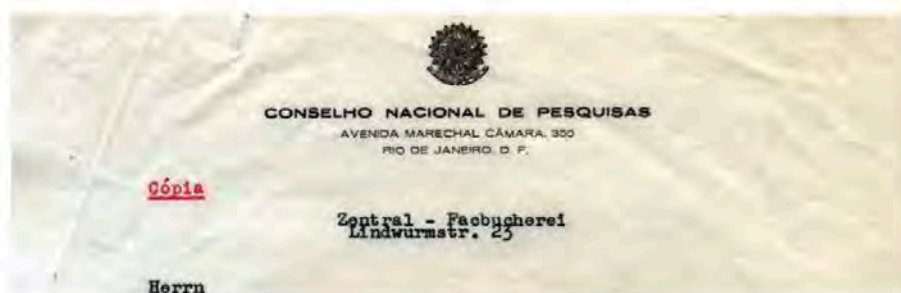
Com grande interesse tenho lido o seu tratado nas Physikalische Blätter. Interessa-me especialmente a execução experimental da medição de constantes termodielétricas e o seu aproveitamento no caso da identificação e da provação de pureza de substâncias orgânicas.

Detalhes de carta para JCR em alemão

Voz feminina lê carta em alemão

### Carta de Siemens & Halske (1953) – Fachbureau (em alemão)

*Sehr geehrter Herr Professor Ribeiro. In den Physikalischen Blättern 8, 501-506 (1952) Deutschland, ist ein Aufsatz von Ihnen über die physikalische Forschung in Brasilien erschienen, der uns sehr interessiert. En interessieren uns dabei besonders Ihre Arbeiten und die Ihrer Mitarbeiter über Dielektrika und Elektrete, sowie die von Wataghin, über die Gültigkeitsgrenzen der Quantenmechanik. Diese sind uns bis jetzt leider nicht zu – hänglich gewesen. Würden Sie die Liebeshwürdigkeit besitzen und uns Sonderdrucke dieser Arbeiten zusenden? Sollten einige vergriffen sein, waren wir für Angabe der Literaturstellen dieser Arbeiten sehr dankbar. En interessieren uns insbesondere such die Arbeiten über den "Workman-Reynolds-Ribeiro" Effekt, der von Ihnen entdeckt wurde. Der zusammenfassende Bericht von F. Gutmann Über Elektret in Rev Mod. Phys. 20 457 (1948) und all dort zitierte n Literaturstellen sind uns bekannt. Wir danken Ihnen vielmals für Ihre Bemuhungen and zeichnen. Hochachtungsvoll, Siemens & Halske (Dr. Rasch) (Fachbureau).*





Detalhes de carta para JCR em inglês

Voz feminina lê carta em inglês

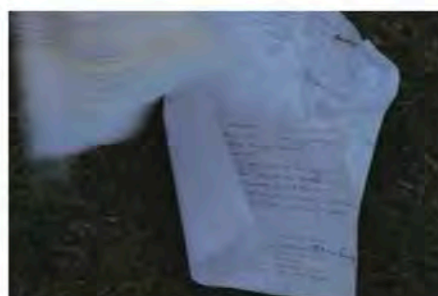
#### Carta de Schurmann (1953) – Barton Refinery (em inglês)

*Dear Professor Ribeiro, we have the pleasure of a visit by Professor Gross who has just given to us an interesting talk on the Ribeiro effect and I should be very glad if you would kindly spare me a reprint of your paper. As you know ice has a higher dielectric constant than water and the contact electrification is such that on separation the ice carries a positive charge and the water the corresponding negative charge. I wonder whether in the case of a material of comparatively low dielectric constant such as benzene a similar result would be obtained or whether you would find an inversion of the charge. I should be glad to hear further from you in this connection. Yours truly, R. Schurmann (Chief Physicist – Barton Refinery).*



Cartas dançam com o vento

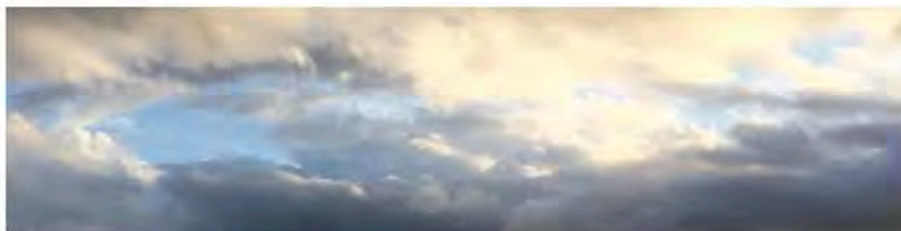
Ruído de vento



VOO SOLO: EXT. CÉU. DIA

Transparência com imagem do passaporte de Joaquim surge sobre as nuvens

Ruído de vento



**Passaporte de Joaquim**



CARTAS ENVIADAS: EXT. MATA PERTO DO RIO. DIA

Um lagarto à espreita

Ruído suave da mata



Carta para Israel (1949) (em inglês)

Dear Prof. Fr. Israël.

I have received with great pleasure your letter of 18.9.1949 and I am very glad to see that you are interested in the new phenomenon which I have called the "thermo-dielectric effect", and which some of my friends are calling now "Ribeiro-effect." As a matter of fact, the first paper I have published about this phenomenon was a thesis that I have presented to the National Faculty of Philosophy in Rio de Janeiro in 1944. This paper, written in Portuguese, will be sent to you by sea-mail. I am sending you now, by air-mail, a summary of 3 lectures I have given about this subject last year at the Faculty of Sciences of Paris (Sorbonne) and which has been published by Mr. Wlérick at the "Revue Scientifique".

Other papers dealing with some special aspects of the same subject have been published in English at the Annals of the Brazilian Academy of Sciences and will be sent to you also with the thesis.

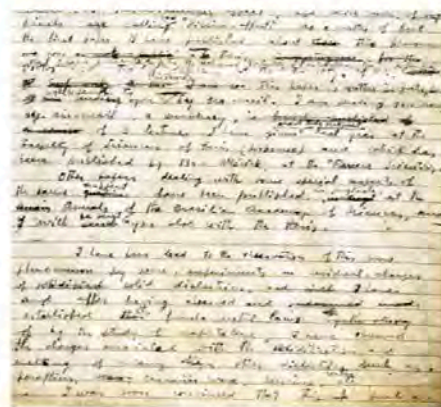
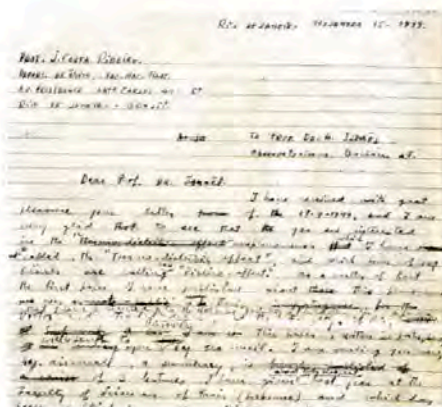
I have been lead to the observation of this new phenomenon by some experiments on residual charges of solid dielectrics and after having observed and established its fundamental laws by the study of naphthalene, I have observed the charges associated with the solidification and melting of many other dielectrics such as paraffin, carnauba wax, benzene, water etc.

I was soon convinced that such a phenomenon is quite general and manifests itself in many changing of states in which one of the phases is solid (melting, solidification, sublimation, precipitation of a crystal in a supersaturated solution etc).

These observations have been restricted, until now, to the case of dielectric substances, for in such a case the charges produced can be easily detected by means of an electrometer. It is not impossible however that an analogous phenomenon will occur in the case of conducting materials but its observation in such case is certainly much more difficult. (...)

I have thought, since the beginning, that the phenomenon would possibly have a close relation with many atmospheric phenomenon, such as the charges observed in haze and in the snow, and perhaps also with the production of high potential differences which manifests itself in the electric discharges of the atmosphere. (...)

All the hypothesis have received a strong support by the observation I have made in 1947, of the thermodielectric effect in the solidification of water. (...)



**Carta para Lark Horovitz (1952) (em inglês)**

Dear Prof. Lark-Horovitz,

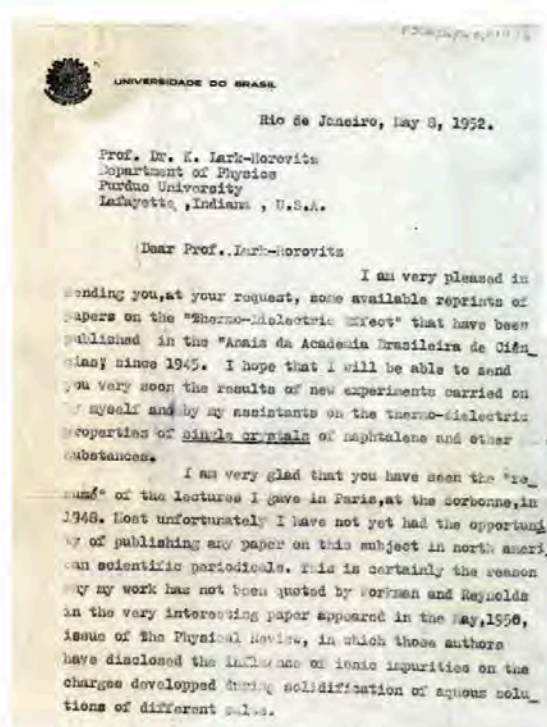
I am very pleased in sending you, at your request some available reprints of papers on the "Thermo-Dielectric Effect" that have been published in the "Anais da Academia Brasileira de Ciências", since 1945. I hope that I will be able to send you very soon the results of new experiments carried on by myself and by assistants on the thermo-dielectric properties of single crystals of naphthalene and other substances. I am very glad that you have seen the "resumé" of the lectures I gave in Paris, at the Sorbonne, in 1948. Most unfortunately I have not yet had the opportunity of publishing any paper on this subject in north American scientific periodicals. This is certainly the reason why my work has not been quoted by Workman and Reynolds in the very interesting paper appeared in the May, 1950, issue of the Physical Review, in which those authors have disclosed the influence of ionic impurities on the charges developed during solidification of aqueous solutions of different salts.

I am sending you also a copy of the "Thesis" presented, in 1945, to the University of Brasil, in which is given a very careful report of the experiments carried on during the previous year, on this subject.

When corresponding with me please send your letters to the following address: Prof. J. Costa Ribeiro  
Head, Departamento de Física

Faculdade Nacional de Filosofia Universidade do Brasil  
Av. Presidente Antonio Carlos 40, 6o andar Rio de Janeiro BRASIL.

Very sincerely, J. Costa Ribeiro



Mica na palma da minha mão

Ruído suave de riacho



MISTÉRIO DO MUNDO: EXT. MONTANHAS NA NEBLINA. DIA

Paisagem das montanhas e da mata atlântica coberta por densa neblina

Voz masculina lê texto de JCR sobre o mistério do mundo



### **Aula Inaugural, Faculdade Nacional de Filosofia, Universidade do Brasil (1942)**

*O primeiro sentimento que em nós desperta o contato com esses novos e extraordinários aspectos da realidade é o salutar sentimento de que caminhamos sempre nas fronteiras do desconhecido e de que há sempre um mistério a desvendar em qualquer objeto que se apresente à consideração atenta do nosso espírito.*

*Já não me refiro àquele sentido mais alto do mistério que envolve a essência profunda das coisas ao olhar superior do filósofo, e acerca do qual já se disse que "plus on a de lumière, plus on voit le mystère grandir".*

*Refiro-me, aqui, apenas ao mistério que resulta da nossa ignorância sobre a estrutura íntima e sobre o funcionamento do próprio mundo da realidade sensível, cujo estudo constitui o objeto das ciências experimentais.*

*Aí também quanto mais profundamente vamos penetrando no conhecimento e na investigação da natureza, mais se evidenciam a extensão e a profundidade daquilo que ainda resta a conhecer e a investigar.*

*Cada fato novo, cada nova descoberta, longe de limitar ou reduzir o mundo das coisas desconhecidas, abre ao contrário, novos caminhos e desvenda novos horizontes, aumentando cada vez mais o campo da investigação e da pesquisa, propondo novos problemas e levantando novas interrogações, numa espécie de eterno desafio à inextinguível sede de conhecimento da verdade, que caracteriza as atividades superiores do espírito humano.*

*Nenhum sentimento nos parece mais próprio a estimular o trabalho científico e o amor à pesquisa desinteressada, do que essa intuição obscura de que nada se esgota como objeto de conhecimento, e essa curiosidade superior tem sido talvez a maior força para a construção e o progresso das ciências físicas, apesar da aparente rigidez do instrumentário matemático que formalmente as caracteriza e apesar de todas as limitações e normas restritivas que lhe têm tentado impor, aliás, inutilmente, alguns sistematizadores da metodologia científica.*

*E, nesse particular, há uma estranha semelhança entre o cientista e o poeta. Também este, contemplando os espetáculos da vida, e o fluxo perene e irreversível do tempo, descobre neles, separando-os da espessa ganga da vulgaridade quotidiana, os elementos novos e imprevistos as visões de beleza e de harmonia ocultos ao olhar superficial da maioria dos homens.*

*Em oposição àquele cientificismo primário que supunha ter a ciência explicado definitivamente o universo, assistimos hoje como que a uma restauração do sentimento do mistério que reside em todas as coisas, comunicando o estranho sabor do desconhecido às mais humildes realidades da vida quotidiana.*

*Pois, como disse um poeta:*

*"...não é só nas estrelas distantes  
que se oculta o perfume dos enigmas insondáveis,  
a flor, que tua mão alcança, também guarda o seu mistério  
que amadurece em fruto, e se faz grão,  
e ressurge da terra".*

## FENÔMENOS NATURAIS: EXT. PAISAGENS NO CAMPO. DIA

Granizo na palma da minha mão

Voz masculina lê texto de JCR  
sobre os fenômenos naturais



### Curso de Física – Primeira parte: Fenômenos, leis e ciências naturais

*A consideração atenta da natureza mostra-nos que os seres que a constituem sofrem modificações e mudanças ("A natureza, já dizia Aristóteles, é o princípio da mudança e do movimento.")*

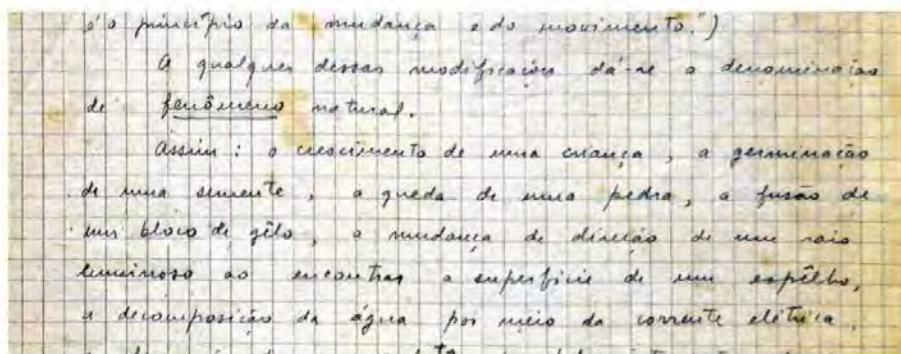
*A qualquer dessas modificações dá-se a denominação de fenômeno natural.*

*Assim: o crescimento de uma criança\*, a germinação de uma semente\*\*, a queda de uma pedra, a fusão de um bloco de gelo\*\*\*, a mudança de direção de um raio luminoso ao encontrar a superfície de um espelho, a decomposição da água por meio da corrente elétrica, a formação de uma substância pela interação de duas outras substâncias diferentes, etc são exemplos de fenômenos naturais.*

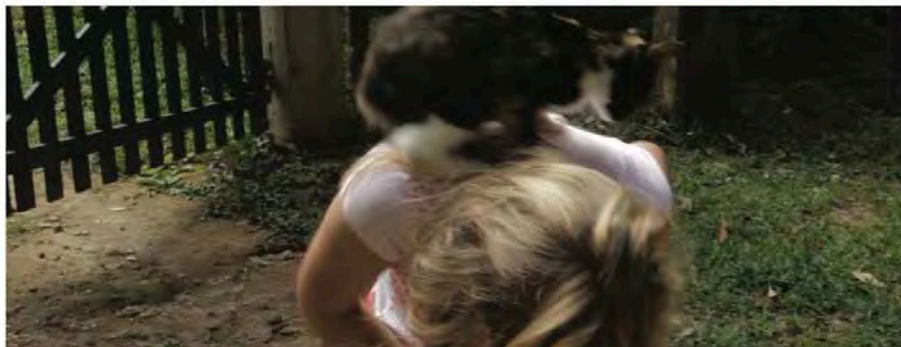
*Os fenômenos naturais não são todos independentes, mas ao contrário, muitos deles estão relacionados entre si ou ligados uns aos outros, por meio de relações constantes.*

*Estas ligações ou dependências mútuas, ou interdependências entre fenômenos, constituem as chamadas leis naturais.*

*O estudo dos seres da natureza, dos fenômenos naturais e das leis que exprimem sua interdependência, e a coordenação e interpretação racional dessas leis, partindo de princípios gerais, constitui o objeto das ciências naturais.*



Menina brinca com um gato



Risos de criança ao longe  
(\*o crescimento de uma criança)

Mãos plantam uma árvore



Cocoricar de um galo no início da manhã  
(\*\*a germinação de uma semente)

Um bloco de gelo derretendo



Estalar de gelo quebrando  
(\*\*\*a fusão de um bloco de gelo)



## A SENSIBILIDADE DO MÉTODO: EXT. PAISAGENS DA JANELA. DIA

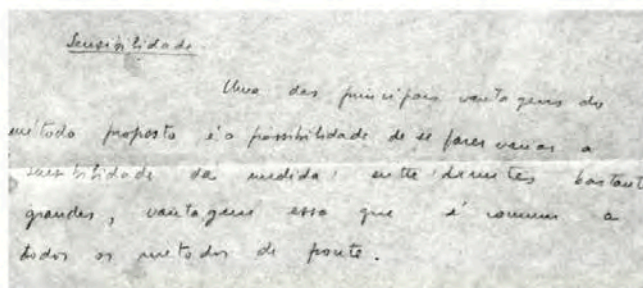
Neblina invade a mata

Voz masculina narra  
fragmentos dos textos de JCR



### A sensibilidade do método

Uma das principais vantagens do método proposto é a possibilidade de se fazer variar a sensibilidade da medida entre limites bastante grandes, vantagem essa que é comum a todos os métodos de ponte.

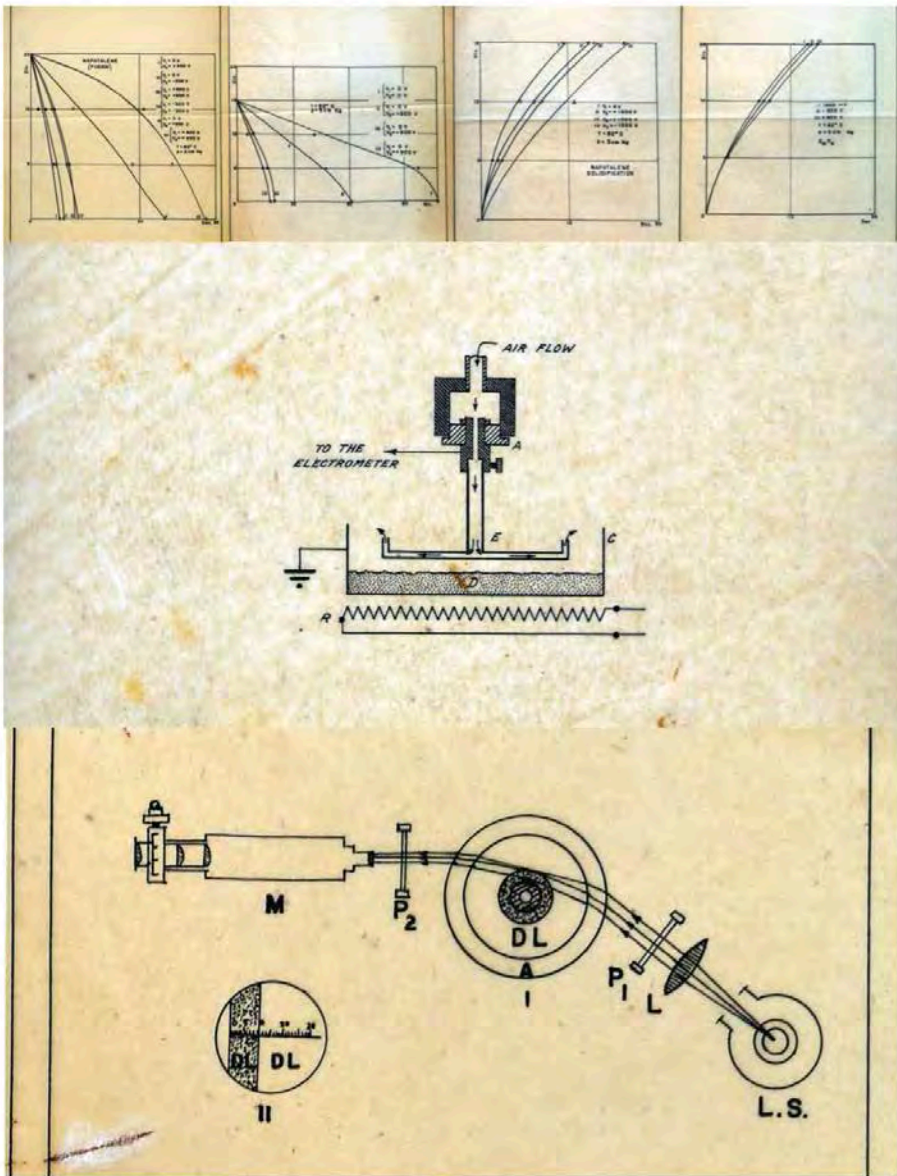


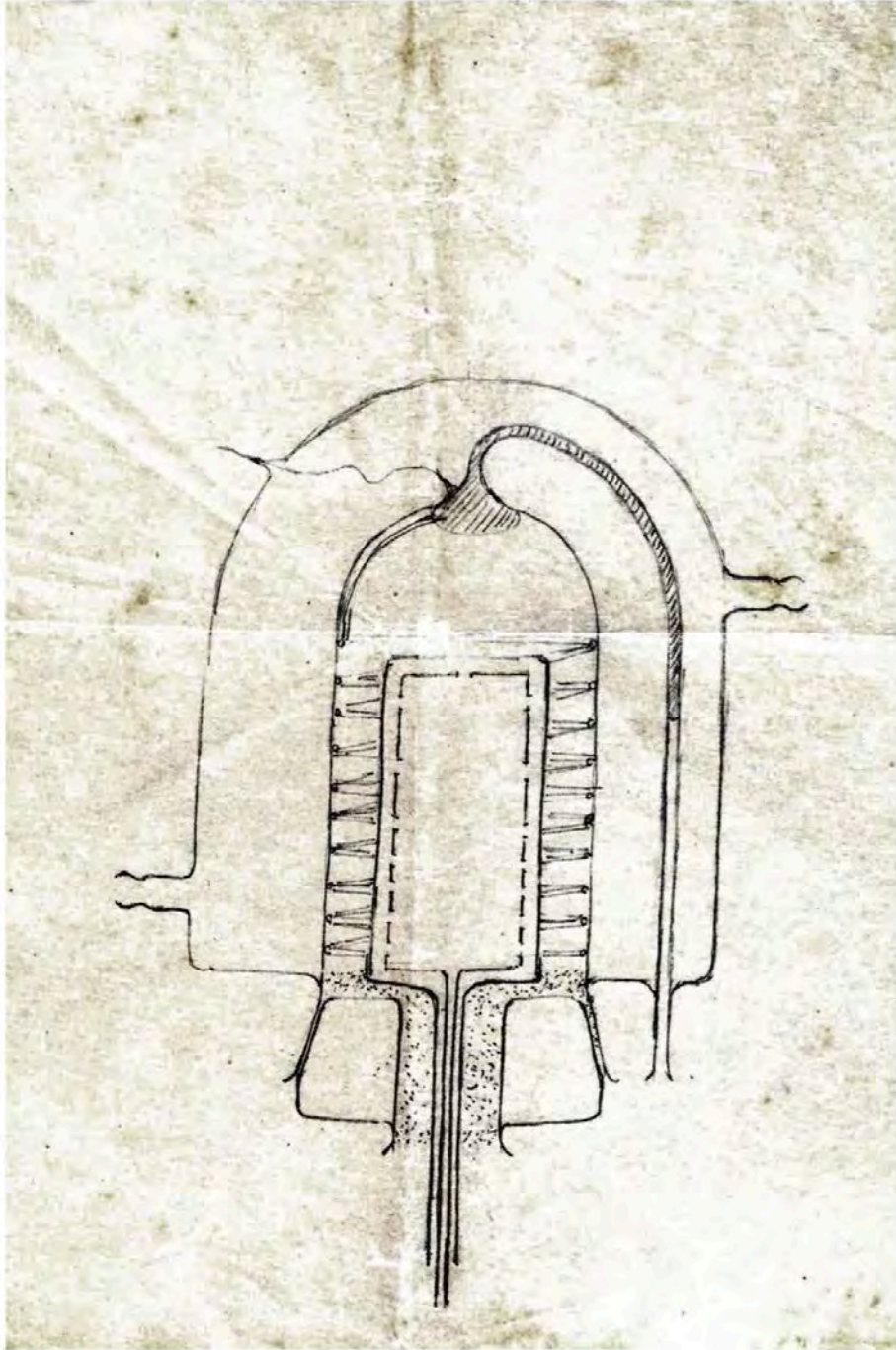
VARAL DE GRÁFICOS E DESENHOS: EXT. VARAL NO CAMPO. DIA

Um varal no campo com gráficos e desenhos de JCR

Cantos de pássaros

Gráficos e desenhos





THERMO-DIELECTRIC EFFECT-CURRENT-CELL-CONSTANT: INT. PALAVRAS. DIA

Palavras surgem na tela:

Voz feminina fala as palavras:

(TD effect - TD current - TD cell - TD constant)

thermo-dielectric cell ) can be  
 electrometer connected to the plate  
 produced as a consequence of  
 the thermo-dielectric current ) i  
 ) can be detected and measur  
 the plates The direction of

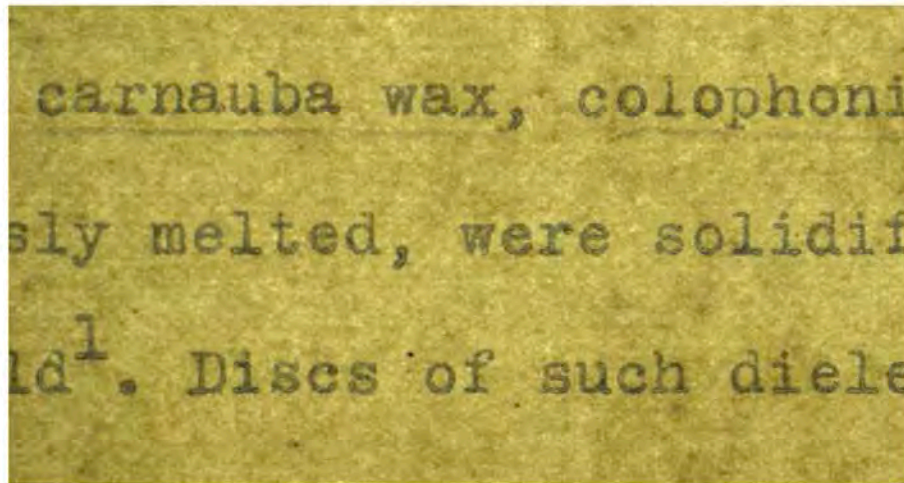
#### On the thermo-dielectric effect

*A description is given of a new phenomenon for which is proposed the denomination of thermo-dielectric effect: In a condenser whose dielectric is partly in solid and partly in the liquid state, one of the plates being in contact exclusively with the solid and the other with liquid phase, if a phase change takes place at the boundary between the two phases so that solidification or melting occurs at the interface, an electric current will be produced as a consequence of the phase change. The current so produced (thermo-dielectric current) in such a system (thermo-dielectric cell) can be detected and measured by means of an electrometer connected to the plates. The direction of the current is related to the direction of the phase change and the intensity of the current is related to the time rate of the phase change. In the case of melting or solidification occurring at a constant rate, a law of proportionality holds between the intensity of the thermo-dielectric current and the time rate of the phase change. The total electric charge developed in a thermo-dielectric cell, between two states of equilibrium of the solid-liquid system is proportional to the mass of the physical state to the other, the proportionality factor (thermo-dielectric constant) being characteristic for each kind of dielectric. Suggestions are made as to the internal mechanism of the phenomenon, based on the hypothesis of the existence of an electric double-layer at the solid-liquid interface.*

Palavras surgem na tela:

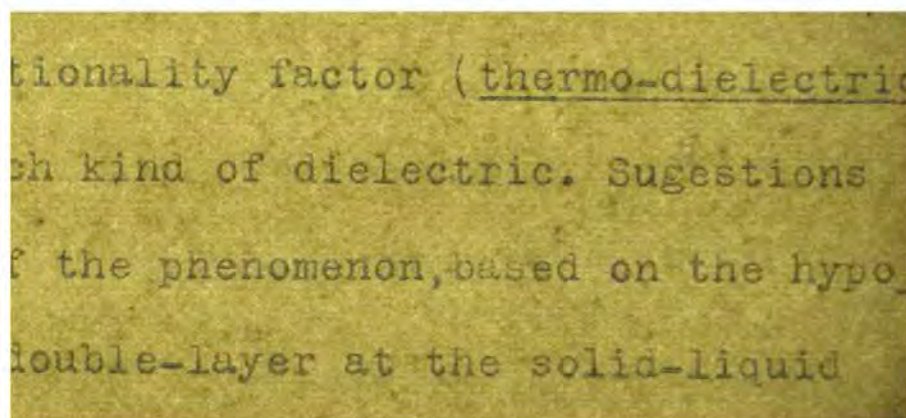
Voz feminina fala as palavras:

(carnaúba – paraffin – sulphur – colophonium – naphthalen)



### The dielectrics

*We have frequently observed strong electric charges in samples of dielectrics such as carnauba wax, colophonium, paraffin, naphthalene, sulphur, etc, which, previously melted, were solidified in the absence of any external field. Discs of such dielectrics prepared by solidification over the surface of a glass plate or over the surface mercury, exhibit, after detachment from the surface, permanent charges similar to those observed in electrets, formed by solidification under the influence of strong external electric fields. We have put forward the hypothesis, confirmed by subsequent experiments, of a development of electricity as a consequence of the phase change of the dielectric, a phenomenon which we have proposed to call thermo-dielectric effect.*



## A CERA DE CARNAÚBA: EXT/INT. CEARÁ. DIA

Plantação, colheita e  
extração da cera de carnaúba

Voz masculina lê texto de JCR sobre as  
primeiras observações do fenômeno TD

### As primeiras observações do fenômeno termo-dielétrico

*Ao prepararmos alguns discos de cera de carnaúba para uma projetada investigação sobre as anomalias desse dielétrico, observamos que os discos, tendo sido solidificados sobre placas de vidro, apresentavam, após serem destacados dessas placas, fortes cargas elétricas.*

*Resolvemos então estudar, com mais cuidado, essas cargas, verificando que as mesmas evoluíam mais ou menos rapidamente em função do tempo, tendendo para valores praticamente constantes desde que os discos fossem conservados blindados como os eletretos. Parecia-nos pois que tal experiência mostrava a possibilidade de obtenção de eletretos sem aplicação de campo elétrico exterior.*

*Formulamos então duas hipóteses sobre a origem das cargas observadas. Ou elas teriam origem exclusivamente no processo de arrancamento do disco já solidificado, e seriam portanto o resultado do fenômeno conhecido da eletrização por contato de substâncias diferentes, ou então seriam produzidas na solidificação do dielétrico, ficando "congeladas" durante o processo de resfriamento desde a temperatura de fusão até a temperatura ambiente.*

*A fim de esclarecer melhor o assunto procuramos medir as cargas libertadas pelo aquecimento dos discos antes ou depois do arrancamento. Para isso os discos eram aquecidos entre dois eletrodos numa pequena estufa, e as correntes eram medidas com o eletrômetro. Verificamos a libertação de cargas nos dois casos e observamos ainda que a curva da corrente acompanhava praticamente a curva da derivada da temperatura em relação ao tempo.*

*A experiência sugeria pois a possibilidade de que as cargas observadas tivessem origem no próprio processo de solidificação do dielétrico.*

*Para verificar essa hipótese elevamos a temperatura da estufa além do ponto de fusão do dielétrico e observamos, pela primeira vez, uma forte corrente durante a fusão de um disco de parafina. Tal corrente poderia porém provir apenas da libertação de cargas preexistentes no disco. Procedemos então a uma série de fusões e solidificações sucessivas e observamos correntes intensas durante essas mudanças de estado. As experiências foram repetidas com discos de cera de carnaúba e de colofônio, solidificados sobre mercúrio, conduzindo sempre a resultados positivos.*

*As correntes observadas apresentavam no entanto certas características que atribuímos ao fato de se processar a mudanças de estado em torno dos dois eletrodos dentro da estufa.*

*Fomos assim conduzidos à realização da referência em condições assimétricas mantendo um dos eletrodos numa temperatura superior ao ponto de fusão do dielétrico e resfriando ou aquecendo o outro eletrodo, de modo a obter apenas em torno dele, a solidificação ou a fusão.*

*As experiências então realizadas com parafina, colofônio, cera de carnaúba e naftaleno, confirmaram a suposição inicial de que se tratava realmente de um fato novo, isto é, da condução de correntes elétricas associadas a uma mudança de estado físico do dielétrico.*

*A este fato novo demos a denominação de "fenômeno termo-dielétrico".*

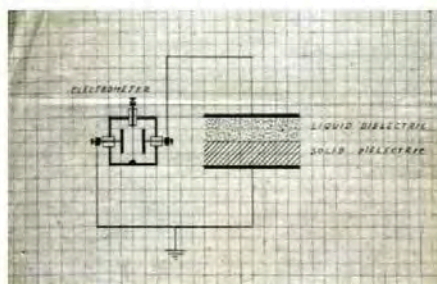


## O EXPERIMENTO: INT. LABORATÓRIO DE FÍSICA. DIA

Demonstração das primeiras observações do experimento de JCR

Música incidental

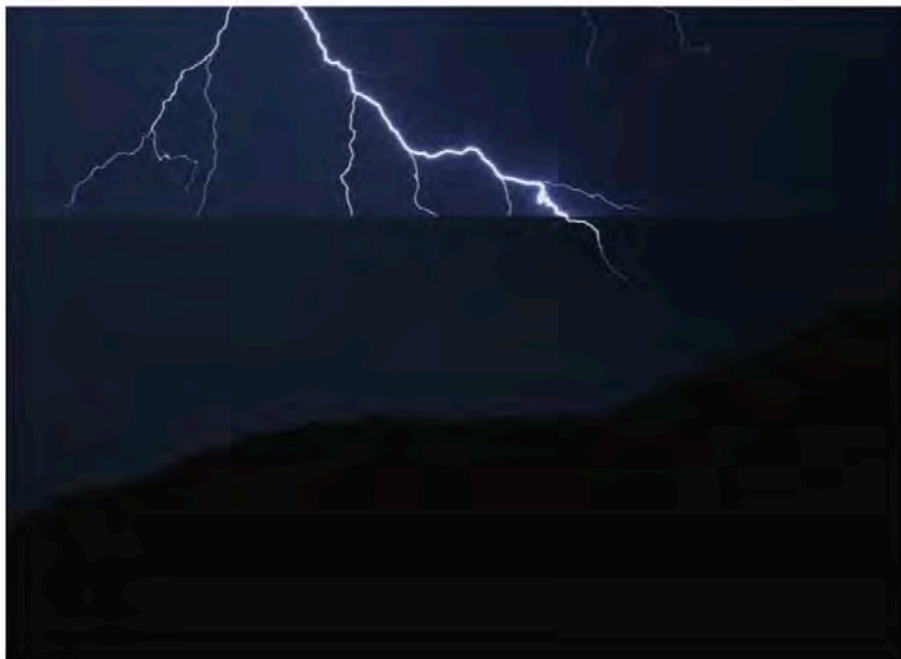
O laboratório de física experimental de JCR



## RAIOS: EXT. CÉU. NOITE

Transparências de tabelas, cálculos e gráficos surgem contra um céu de raios

Solo de guitarra





Tabelas e cálculos

$\gamma = dq/dt$ $10^{-3}g/sec$	$l$ $10^{-12} A$	$k = l/\gamma$ $10^{15}g/g$	Observations
4,2	12,6	3,0	solidification
6,0	25,4	3,2	*
15,3	40,6	3,0	*
14,6	47,4	3,2	*
19,6	66,2	3,4	*
26,4	87,4	3,3	*
9,7	25,4	2,6	solidif. with great thickness
6,9	16,0	2,3	melting

Table I : Proportionality between the intensity of the thermo-dielectric current and the time rate of the phase change (Naphthalene).

$t$	$m$ mg	$\frac{dm}{dt}$
0	0	0
1	-26	-3,84
2	-42	-4,48
3	-62	-4,80
4	-96	-5,88
5	-152	-6,08
6	-218	-6,28
7	-284	-6,48
8	-350	-6,68
9	-416	-6,88
10	-482	-7,08
11	-548	-7,28
12	-614	-7,48
13	-680	-7,68
14	-746	-7,88
15	-812	-8,08
16	-878	-8,28
17	-944	-8,48
18	-1010	-8,68
19	-1076	-8,88
20	-1142	-9,08
21	-1208	-9,28
22	-1274	-9,48
23	-1340	-9,68
24	-1406	-9,88
25	-1472	-10,08
26	-1538	-10,28
27	-1604	-10,48
28	-1670	-10,68
29	-1736	-10,88
30	-1802	-11,08
31	-1868	-11,28
32	-1934	-11,48
33	-2000	-11,68
34	-2066	-11,88
35	-2132	-12,08
36	-2198	-12,28
37	-2264	-12,48
38	-2330	-12,68
39	-2396	-12,88
40	-2462	-13,08
41	-2528	-13,28
42	-2594	-13,48
43	-2660	-13,68
44	-2726	-13,88
45	-2792	-14,08
46	-2858	-14,28
47	-2924	-14,48
48	-2990	-14,68
49	-3056	-14,88
50	-3122	-15,08
51	-3188	-15,28
52	-3254	-15,48
53	-3320	-15,68
54	-3386	-15,88
55	-3452	-16,08
56	-3518	-16,28
57	-3584	-16,48
58	-3650	-16,68
59	-3716	-16,88
60	-3782	-17,08
61	-3848	-17,28
62	-3914	-17,48
63	-3980	-17,68
64	-4046	-17,88
65	-4112	-18,08
66	-4178	-18,28
67	-4244	-18,48
68	-4310	-18,68
69	-4376	-18,88
70	-4442	-19,08
71	-4508	-19,28
72	-4574	-19,48
73	-4640	-19,68
74	-4706	-19,88
75	-4772	-20,08
76	-4838	-20,28
77	-4904	-20,48
78	-4970	-20,68
79	-5036	-20,88
80	-5102	-21,08
81	-5168	-21,28
82	-5234	-21,48
83	-5300	-21,68
84	-5366	-21,88
85	-5432	-22,08
86	-5498	-22,28
87	-5564	-22,48
88	-5630	-22,68
89	-5696	-22,88
90	-5762	-23,08
91	-5828	-23,28
92	-5894	-23,48
93	-5960	-23,68
94	-6026	-23,88
95	-6092	-24,08
96	-6158	-24,28
97	-6224	-24,48
98	-6290	-24,68
99	-6356	-24,88
100	-6422	-25,08

$m = m_2 - m_1$ g	$Q = idt$ $10^{-9} C$	$k = Q/m$ $10^{-9} C/g$	Observations
2,1	5,2	2,5	solidification
4,9	12,8	2,6	*
5,2	13,6	2,6	*
2,6	6,7	2,6	*
3,3	10,4	3,0	*
13,1	37,3	2,7	*
8,2	14,6	1,8	solidif. with great thickness
2,0	4,4	2,2	melting
3,2	10,9	2,1	*
1,2	3,0	2,5	*
2,3	3,9	1,7	*

Table II : Proportionality between the electric charge produced and the mass of the dielectric that passes from one physical state to the other. (Naphthalene)

Dielectrics	$m = m_2 - m_1$ g	$Q = idt$ $10^{-9} C$	$k = Q/m$ $10^{-9} C/g$
Naphthalene	14,27	39,6	2,8
Curcuf (or Licuri) wax (from Bahia)	13,6	31,5	2,3
Carnauba wax (dark variety)	14,3	4,8	0,3
Carnauba wax (clear variety)	15,3	1,3	0,1

Table III : Thermo-dielectric constants of different dielectrics (measured by determination of the charge produced during solidification).

ARQUIVO DE FAMÍLIA 8mm: EXT. NAVIO PARA LISBOA, 1959. DIA

Filhos de JCR viajam com o pai

Música incidental



ARQUIVO DE FAMÍLIA 8mm: EXT. VENEZA, 1959. DIA

Filhos de JCR viajam com o pai

Música incidental



ARQUIVO DE FAMÍLIA 8mm: EXT. TERESÓPOLIS, 1959, DIA

Filhos de JCR em sua casa em Teresópolis

Voz feminina lê cartas de minha avó  
Jacqueline em francês



MERGULHO COM ELA: EXT. RIO DE ÁGUA DOCE. DIA

Fotografia de meu avô e de minha avó  
Jacqueline boiando sobre a água de um rio

Voz feminina lê cartas de minha avó  
Jacqueline em francês para meu avô



*(...) Pauvre n. 10! Ce n'est pas à cause de lui que j'étais et je suis pleine de "cafard". Ce qu'un homme intelligent peut être bête... C'est toi qui me manque, rien que toi... Peut-être naturellement que mon état nécessite plus de protection et de sensation de sécurité, mais ce n'est pas le vrai motif. Je ne sais pourquoi cette fois-ci ton retour me semble si loin, inaccessible... J'ai peur de rêver de tes caresses et de ne plus avoir la force d'attendre ton retour... et à ton arrivée, je serai presque de sept mois... Comme amante il y a mieux! J'essaye de dire des choses amoureuses, mais voilà le deuxième porte-plume qui "enguiça"... Bonsoir chéri, demain je bavarderai plus longuement.*

*Je t'envoie mille caresses les plus amoureuses, tendres et folles*

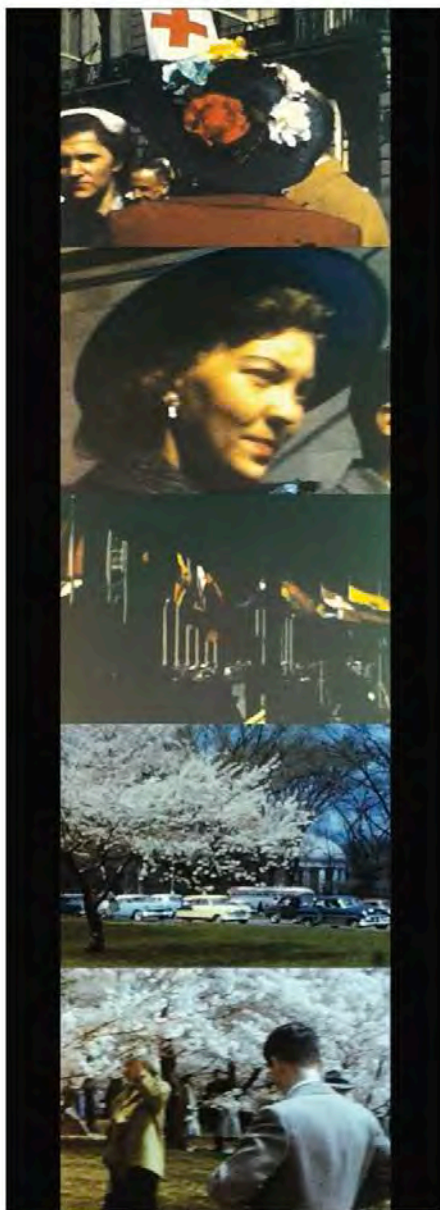
*Ta Femme*



ARQUIVO DE FAMÍLIA 8mm: EXT/INT. EUA, 1953. DIA

Viagem de JCR como primeiro delegado  
do Brasil no Comitê da ONU para  
Aplicações Pacíficas de Energia Nuclear

Voz feminina lê cartas de minha avó  
Jacqueline em francês para meu avô



ARQUIVO DE FAMÍLIA 8mm: EXT/INT. INGLATERRA, 1956. DIA

Viagem de JCR para inauguração  
da *Calder Hall*, primeira usina de  
energia nuclear do mundo

Voz feminina lê cartas de minha avó  
Jacqueline em francês para meu avô



## VIAGEM À CHACALTAYA: EXT. ANDES. DIA

Montanhas com neve em Chacaltaya

Voz feminina pergunta/  
Voz masculina responde



### Entrevista de JCR

#### Quisiera saber si se ha medido la constante termodieléctrica en el caso del agua (...)

*En el caso del agua hemos hecho sólo experimentos cualitativos. Es uno de los trabajos que estaban planeados para el laboratorio, en el corriente año, la determinación cuidadosa de la constante termodieléctrica del agua. (...) Hay también una cuestión en el caso del agua que es muy delicada, es que el agua en la fase sólida es un dieléctrico, pero en la fase líquida es un conductor y como la temperatura ambiente es relativamente elevada, los depósitos de hielo que se forman son prácticamente recubiertos de una película líquida conductora. Para evitar la influencia de esa película conductora que anula prácticamente la posibilidad de observación de las cargas, es necesario hacer los experimentos en temperaturas extremadamente bajas lo que, en el clima de Rio de Janeiro, infortunadamente, no es muy fácil. (...) Es sumamente importante verificar incluso la posibilidad de aplicación de este efecto para interpretar las diferencias de potencial observadas en las tempestades. Yo pienso que Chacaltaya sería el lugar ideal para experimentos de este tipo (...)*