

ERNESTINA MARIA FILGUEIRAS PIMENTEL

EIKON
RESSONÂNCIAS VISUAIS DE UMA PAISAGEM AUSENTE

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Linguagens Visuais, Tradição e Contemporaneidade.
Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro Costa

Salvador
2008

**Ficha Catalográfica a ser elaborada pela Biblioteca da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.**

ERNESTINA MARIA FILGUEIRAS PIMENTEL

EIKON
RESSONÂNCIAS VISUAIS DE UMA PAISAGEM AUSENTE

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Linguagens Visuais, Tradição e Contemporaneidade.
Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais.

Aprovado em ____ de _____ de _____.

Conceito _____.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro Costa
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. José Francisco Serafim
Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros
Instituto de Artes da Universidade de Brasília

Dedico este trabalho a todas as mulheres dos dois lados do Atlântico que participaram desta pesquisa. E, em especial, às minhas filhas Fernanda, Camila, Andrea e Renata.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro da Costa, pela parceria na realização desta Dissertação.

Ao meu co-orientador, Professor Dr. José Francisco Serafim, pela gentileza e disponibilidade em compartilhar conhecimentos.

A Professora Dra. Maria Beatriz de Medeiros, por sua importante contribuição desde a etapa do exame de Qualificação, com valiosas orientações para o desdobramento desta pesquisa.

Ao meu esposo e companheiro de jornada, Otávio Pimentel, propulsor da realização desta pesquisa, e à minha família, pelo apoio e compreensão em todas as horas.

Ao amigo Bernardo Rozo, antropólogo e doutorando em Música para Cinema, na UFBA, pela valiosa contribuição com a trilha sonora, trabalhada passo a passo com a edição das imagens.

Ao editor e amigo, Adriano Ribeiro Luz, pela paciência e interesse em possibilitar a realização das idéias surgidas durante a edição do vídeo.

À Professora Viga Gordilho, pela amizade constante, pelo incentivo ao meu ingresso no Mestrado, e pela contribuição na realização desta pesquisa.

À Professora Graça Ramos, pela participação como primeira orientadora desta pesquisa.

Às Professoras Celeste Almeida, M^a Hermínia Hernández e Sonia Rangel, pelas significativas contribuições na construção da pesquisa.

Ao Professor Antonio José (Jota), pela valiosa colaboração no Estágio Docente, nas aulas de Produção e Análise da Imagem, e pelas consultorias prestadas sobre mídias contemporâneas.

Aos amigos fotógrafos Adelmo Santos e Isabel Gouveia, por terem compartilhado experiências e pelas sugestões essenciais na área técnica para a realização da captura das imagens.

À revisora Tânia Nolasco, à Carla Piaggio e Laís Andrade, pela competência e amizade.

A todas as mulheres, brasileiras e angolanas, que participaram da pesquisa e cederam suas imagens e seus relatos, especialmente à D. Tonha (BA), Toninha (BA), Zélia (BA), Onorata (Angola), Mité (Angola) e D. Maria Teresa (Angola).

À Marcela Costa, artista plástica angolana, pela amizade e parceria na oficina e na exposição realizadas em sua Galeria Celamar, na Ilha de Luanda.

Ao fotógrafo Sérgio Guerra, pela entrevista concedida, tratando sobre o seu trabalho realizado em Salvador e em Luanda, e por ter me cedido imagens da sua obra.

À Professora de História da Arquitetura das Cidades, Dra. Izabel M^a N. da S. Martins, da Universidade Agostinho Neto de Angola, pelas entrevistas e por sua generosidade em ceder uma cópia da sua tese de Doutorado.

Ao Goethe-Institut – ICBA, à diretoria, aos seus funcionários e, principalmente, à Wiebke Kannengiesser, pelo apoio e pela parceria durante todos os momentos.

À Conceição Paiva e Erick Martins e Souza, da Oficina de Cultura, por colaborarem para a materialização do Projeto “Eikon”.

Ao artista e fotógrafo Mário Edson, pela gentileza em realizar os registros fotográficos da exposição.

Aos colegas da turma do Mestrado em Artes Visuais 2006: Carla Coelho, Dilson Midlej, Eva Arandas, Izabel Gouveia, Jordan Martins, Monica Farias, Paulo Guinho, Salma Dias, Sandra De Berducci, Viviane Rummeler, Wagner Lacerda, pela relação de amizade e companheirismo.

Aos funcionários do MAV-EBA, em especial, Bruno e Taciana, pela colaboração e dedicação.

À minha avó Nympha e aos meus pais, Antonio e Railda, pela semente plantada em mim, de viver em harmonia e ter respeito por todas as coisas do universo e amor pela arte, uma constante em minha vida.

A cidade de quem passa sem entrar é uma;
é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali;
uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona
para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente; talvez eu já tenha
falado de Irene sob outros nomes; talvez eu só tenha falado de Irene.

Ítalo Calvino (1990)

RESUMO

Esta pesquisa aborda as ações deflagradas em um período de ocupação com a criação em si e suas implicações, provenientes de construções poéticas vivenciadas durante o Mestrado em Artes Visuais, e visa à reflexão sobre algumas demandas do processo criativo. Buscou-se, nesse período, o diálogo poético com experimentações de linguagens visuais híbridas (fotografia e vídeo), a partir da captura de imagens nas paisagens urbanas das cidades de Salvador (Brasil) e de Luanda (Angola). Foram descritos os procedimentos realizados, considerando-se, durante todo o percurso, os conceitos de imagem, tempo, movimento, multiplicidade, urbano, fotografia e vídeo. A metodologia adotada encontra-se amparada na *poiética*, isto é, na ciência e filosofia da criação que aborda todo o processo de criação. Dentre outras reflexões, observou-se a problemática que envolve as imagens e as paisagens urbanas contemporâneas, relacionando-as com as cidades referidas, sendo discutidos conceitos como aspectos de identidade, hibridismo, transitoriedade e contaminação. A exposição resultante da pesquisa apresentou uma série de fotografias e dois vídeos-instalação, os quais favoreceram o estudo de questões específicas relativas à percepção e à ocupação do espaço tridimensional. O estudo sobre o vídeo e a imagem digital aponta reflexões acerca de imaterialidade da imagem, mudanças na percepção, (des)referencialização da imagem, (des)territorialização de signos e junção de arte e ciência constituindo-se num sistema audiovisual com capacidade de gerar sentidos e articular outros significados, tornando-se um meio contemporâneo de expressão.

Palavras-chave: Imagem. Tempo. Fotografia. Vídeo. Urbano. Luanda. Salvador.

ABSTRACT

This research addresses actions taken during a period of involvement with creation in itself and its implications, deriving from poetic constructions experienced during the Masters Course in Visual Arts, and aimed at a reflection on some of the demands of the creative process. During this period, I sought a poetic dialogue in experimenting hybrid visual languages (photography and video), from the capture of urban landscape images in the cities of Salvador (Brazil) and Luanda (Angola). The description of procedures, throughout the period, considered the concepts of image, time, movement, multiplicity, urbanism, photography and video. The methodology adopted is grounded on *poietics*, i.e., the science and philosophy of creation that addresses the entire creative process. Among other reflections, I observed the problems involving contemporary urban images and landscapes, relating them to the cities referred to, discussing concepts such as aspects of identity, hybridism, transitoriness and contamination. The exhibition that resulted from the research showed a series of photographs and two installation-videos, which favored a study on specific issues related to the perception and occupation of the tridimensional space. The study on the video and digital image prompts reflections on the immateriality of the image, changes in perception, (de)referentialization of the image, (de)territorialization of signs, and linkage of art and science, comprising an audio-visual system capable of generating senses and articulating other meanings to become a contemporary means of expression.

Keywords: Image. Time. Photography. Video. Urban. Luanda. Salvador.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 ENTRE-IMAGENS	57
Fig. 2 ENTRE-IMAGENS	58
Fig. 3 ENTRE-IMAGENS	58
Fig. 4 OCO CABOCLO	59
Fig. 5 OCO CABOCLO	59
Fig. 6 OCO CABOCLO	59
Fig. 7 ASSIM É SE LHE PARECE	59
Fig. 8 ASSIM É SE LHE PARECE	59
Fig. 9 Imagem digital	60
Fig. 10 AFETOS	61
Fig. 11 AFETOS	61
Fig. 12 AFETOS	61
Fig. 13 MULHERES AFRICANAS	62
Fig. 14 MULHERES AFRICANAS	62
Fig. 15 TENRA INFÂNCIA	62
Fig. 16 AS MARISQUEIRAS	63
Fig. 17 Cidade de Salvador	67
Fig. 18 Cidade de Luanda	67
Fig. 19 Mapa-mundi	68
Fig. 20 MAPA BRASIL	68
Fig. 21 MAPA ANGOLA	68
Fig. 22 Salvador, Bahia	69
Fig. 23 Luanda, Angola	69
Fig. 24 Cidade de Salvador	70
Fig. 25 Cidade de Luanda	70
Fig. 26 Cidade Baixa	70
Fig. 27 Cidade Baixa	70
Fig. 28 Cidade Baixa	71
Fig. 29 Cidade Baixa	71
Fig. 30 Cidade Baixa	71
Fig. 31 Cidade Baixa	71
Fig. 32 Região do comércio central na época da fundação de Luanda	71
Fig. 33 Detalhe, construção com telhados múltiplos	71
Fig. 34 Largo do Pelourinho	72
Fig. 35 Prédio (em reforma) dos Correios	72
Fig. 36 Detalhe de edifício, com marcas de tiros da época da guerra	72
Fig. 37 Grande Hotel de Luanda	72

Fig. 38 Igreja N S dos Remédios	72
Fig. 39 Bairro dos Coqueiros	72
Fig. 40 Igreja N. Senhora dos Remédios	73
Fig. 41 Igreja N. Senhora dos Remédios	73
Fig. 42 Sagrada Família	73
Fig. 43 Liceu Nacional Salvador Correia	73
Fig. 44 Embaixada Americana	73
Fig. 45 DETALHE de casas	73
Fig. 46 IGREJAS localizadas na periferia de Luanda	73
Fig. 47 IGREJAS localizadas na periferia de Luanda	73
Fig. 48 IGREJAS localizadas na periferia de Luanda	74
Fig. 49 IGREJAS localizadas na periferia de Luanda	74
Fig. 50 Detalhes de edifícios	74
Fig. 51 Detalhes de edifícios	74
Fig. 52 Detalhes de edifícios	74
Fig. 53 Detalhes de edifícios	74
Fig. 54 Detalhes de edifícios	74
Fig. 55 Bairro da Paz	75
Fig. 56 Bairro de Sabizanga	75
Fig. 57 Luanda	75
Fig. 58 Salvador	75
Fig. 59 Casa residencial	76
Fig. 60 Casa residencial	76
Fig. 61 Casas que abrigam diversas famílias	76
Fig. 62 Casas que abrigam diversas famílias	76
Fig. 63 Salvador	76
Fig. 64 Salvador	76
Fig. 65 Edifício invadido pela população	77
Fig. 66 Edifício invadido pela população	77
Fig. 67 Edifício invadido pela população	77
Fig. 68 Largo do Kinaxixe	77
Fig. 69 Largo do Kinaxixe	78
Fig. 70 Largo do Kinaxixe	78
Fig. 71 PLACAS com nomes de ruas	78
Fig. 72 PLACAS com nomes de ruas	78
Fig. 73 PLACAS com nomes de ruas	78
Fig. 74 PLACAS com nomes de ruas	78
Fig. 75 DETALHES de muros	78
Fig. 76 DETALHES de muros	78
Fig. 77 DETALHES de esquinas	79
Fig. 78 DETALHES de esquinas	79

Fig. 79 DETALHES de esquinas	79
Fig. 80 Centro de Luanda	79
Fig. 81 Centro de Luanda	79
Fig. 82 Sinaleira móvel	80
Fig. 83 Prédios depredados	80
Fig. 84 Bairro operário	80
Fig. 85 Mercado São Paulo	80
Fig. 86 Câmara Municipal do Governo	80
Fig. 87 Câmara Municipal do Governo	80
Fig. 88 Banco Nacional de Angola	81
Fig. 89 Banco Nacional de Angola	81
Fig. 90 Ministério das Obras Públicas e Ministério das Finanças	81
Fig. 91 Edifício da Alfândega	81
Fig. 92 Edifícios em construção	81
Fig. 93 Edifícios em construção	81
Fig. 94 Avenida 04 de Fevereiro ou Av. Marginal	81
Fig. 95 Avenida dos Combatentes	81
Fig. 96 Fachada central de restaurante em Luanda	82
Fig. 97 Edifícios em construção	82
Fig. 98 Edifícios em construção	82
Fig. 99 DETALHE, edifício da empresa Sonangol	82
Fig. 100 Cidade baixa, variedade de estilos	82
Fig. 101 Cidade baixa, variedade de estilos	83
Fig. 102 Cidade baixa, variedade de estilos	83
Fig. 103 Belas Shopping	83
Fig. 104 Belas Shopping	83
Fig. 105 Belas Shopping	83
Fig. 106 DETALHE, Igreja N. S. da Conceição	84
Fig. 107 DETALHE, comércio	84
Fig. 108 DETALHE, comércio	84
Fig. 109 Comércio	84
Fig. 110 Palácio Rio Branco, Praça Tomé de Souza	84
Fig. 111 Praça Castro Alves	85
Fig 112 Rio Vermelho	85
Fig. 113 Ladeira do Contorno	85
Fig. 114 Avenida ACM	85
Fig. 115 VENDEDORES	85
Fig. 116 VENDEDORES	85
Fig. 117 VENDEDORES	85
Fig. 118 DETALHE	85
Fig. 119 Feira de S. Joaquim	85

Fig. 120 Feira de S. Joaquim	86
Fig. 121 Feira de S. Joaquim	86
Fig. 122 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 123 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 124 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 125 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 126 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 127 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 128 Castro Alves	89
Fig. 129 Agostinho Neto	89
Fig. 130 Crianças na casa Angola-Brasil	89
Fig. 131 Crianças na casa Angola-Brasil	89
Fig. 132 Salvador	90
Fig. 133 Luanda	90
Fig. 134 PUBLICIDADE, Avenida Centenário	91
Fig. 135 PUBLICIDADE Avenida Rocha Pinto	91
Fig. 136 DETALHE	91
Fig. 137 EDIFÍCIOS	91
Fig. 138 EDIFÍCIOS	91
Fig. 139 VENDEDORES	91
Fig. 140 Ponto de transporte coletivo	91
Fig. 141 VENDEDOR	92
Fig. 142 VENDEDOR	92
Fig. 143 Reprodução de fotografia	93
Fig. 144 Reprodução de fotografia	93
Fig. 145 PARABÓLICAS, Avenida dos Combatentes	93
Fig. 146 Crianças com bolsa da Barbie	94
Fig. 147 PARABÓLICAS, centro de Luanda	94
Fig. 148 Estrada de Viana	95
Fig. 149 Estrada de Viana	95
Fig. 150 PUBLICIDADE	95
Fig. 151 PUBLICIDADE	95
Fig. 152 VENDEDORA com aparelho telemóvel	96
Fig. 153 Vendedoras de frutas	97
Fig. 154 Detalhe da vendedora da direita	97
Fig. 155 PARABÓLICAS	97
Fig. 156 PARABÓLICAS	97
Fig. 157 Mulher recolhendo mariscos	98
Fig. 158 Mulher recolhendo mariscos	98
Fig. 159 Feira do km 30, mulher vendendo kizaka	102
Fig. 160 Cidade Baixa	103

Fig. 161 Avenida dos Combatentes	103
Fig. 162 Avenida Marginal, vista da Fortaleza S. Miguel	103
Fig. 163 DETALHES	104
Fig. 164 DETALHES	104
Fig. 165 Salão de Beleza	104
Fig. 166 Salão de Beleza	104
Fig. 167 Vendas de produtos diversos	104
Fig. 168 Candonga na estrada de Viana	105
Fig. 169 Estrada de Viana	107
Fig. 170 Estrada de Viana	107
Fig. 171 VENDEDORES	107
Fig. 172 VENDEDORES	107
Fig. 173 DETALHES	108
Fig. 174 DETALHES	108
Fig. 175 DETALHES	108
Fig. 176 DETALHE, Edifícios	109
Fig. 177 Artigos diversos à venda, estrada para Viana	109
Fig. 178 Artigos diversos à venda, estrada para Viana	109
Fig. 179 Centro de Luanda	110
Fig. 180 Ilha de Luanda	110
Fig. 181 Centro de Luanda	110
Fig. 182 DETALHES	110
Fig. 183 DETALHES	110
Fig. 184 VENDEDORES	110
Fig. 185 Mercado da Estalagem	111
Fig. 186 VENDEDORES	111
Fig. 187 VENDEDORES	111
Fig. 188 Vista frontal de loja de <i>griffe</i>	112
Fig. 189 Artigos diversos à venda	112
Fig. 190 Artigos diversos à venda	112
Fig. 191 VENDEDORES	112
Fig. 192 VENDEDORES	113
Fig. 193 VENDEDORES	113
Fig. 194 Avenida dos Combatentes	114
Fig. 195 Avenida Marginal	114
Fig. 196 Fotografia em p/b e projeção da imagem do vídeo	115
Fig. 197 Vídeo-instalação: Só Deus que sabe	115
Fig. 198 Venda de produtos diversos	117
Fig. 199 Venda de produtos diversos	117
Fig. 200 Venda de produtos diversos	118
Fig. 201 Venda de produtos diversos	118

Fig. 202	FRONTEIRAS InVISÍVEIS	119
Fig. 203	Mapa da região do Recôncavo Baiano	120
Fig. 204	MEMÓRIA	121
Fig. 205	MEMÓRIA	121
Fig. 206	EQUILÍBIO	122
Fig. 207	EQUILÍBIO	123
Fig. 208	MEMÓRIA	123
Fig. 209	MEMÓRIA	124
Fig. 210	Marisqueira do Recôncavo visita a Praia do Museu da Escravatura	124
Fig. 211	Marisqueira de Luanda visita a Praia de Bom Jesus dos Pobres	125
Fig. 212	Espaço da Galeria CELAMAR	125
Fig. 213	Espaço da Galeria CELAMAR	126
Fig. 214	Exibição do vídeo ESPELHOS	126
Fig. 215	Exibição do vídeo ESPELHOS	126
Fig. 216	MEMÓRIA	127
Fig. 217	MEMÓRIA	127
Fig. 218	MEMÓRIA	128
Fig. 219	MEMÓRIA	128
Fig. 220	MEMÓRIA	129
Fig. 221	MEMÓRIA	130
Fig. 222	MEMÓRIA	131
Fig. 223	BALÉ	132
Fig. 224	MEMÓRIA	132
Fig. 225	Museu da Escravatura	133
Fig. 226	DETALHE	133
Fig. 227	Registros de cópias de documentos	134
Fig. 228	Registros de cópias de documentos	134
Fig. 229	Mulheres recolhendo mariscos	135
Fig. 230	Mulheres recolhendo mariscos	135
Fig. 231	Mulheres recolhendo mariscos	136
Fig. 232	Mulheres recolhendo mariscos	136
Fig. 233	Encontro Brasil / África	137
Fig. 234	<i>Parabolic People</i>	157
Fig. 235	<i>Parabolic People</i>	157
Fig. 236	Sérgio Guerra fotografando no Mercado São Paulo	159
Fig. 237	Sérgio Guerra fotografando no Mercado São Paulo	159
Fig. 238	Imagens da exposição de Sérgio Guerra	159
Fig. 239	Imagens da exposição de Sérgio Guerra	160
Fig. 240	Imagens do livro <i>Parangolá: o Paradoxo da Redundância</i>	161
Fig. 241	Imagens do livro <i>Parangolá: o Paradoxo da Redundância</i>	161
Fig. 242	Pôr do sol em <i>Eikon</i>	163

Fig. 243 Storyboard 1	168
Fig. 244 Storyboard 1	169
Fig. 245 Storyboard 1	170
Fig. 246 Storyboard 1	171
Fig. 247 Storyboard 2	173
Fig. 248 Storyboard 2	174
Fig. 249 Storyboard 2	175
Fig. 250 Esquema Geral	176
Fig. 251 Planta Baixa da Galeria do ICBA	180
Fig. 252 <i>Layout</i> do Espaço 1, Eikon, Galeria do ICBA	181
Fig. 253 MÓDULO 1: Mulheres	185
Fig. 254 MÓDULO 1: Mulheres	186
Fig. 255 MÓDULO 2: Detalhes	187
Fig. 256 MÓDULO 2: Detalhes	188
Fig. 257 MÓDULO 3: Cidade	189
Fig. 258 MÓDULO 3: Vendedores	190
Fig. 259 MÓDULO 4: Cidade	191
Fig. 260 MÓDULO 4: Esquina	192
Fig. 261 MÓDULO 5: Detalhe	193
Fig. 262 MÓDULO 5: Detalhe	194
Fig. 263 MÓDULO 6: Cidade	195
Fig. 264 MÓDULO 6: Cidade	196
Fig. 265 <i>Layout</i> do Espaço 2, Eikon, Galeria do ICBA	197
Fig. 266 Mulheres	198
Fig. 267 Mulheres	198
Fig. 268 Mulheres	199
Fig. 269 Mulheres	199
Fig. 270 Mulheres	200
Fig. 271 Mulheres	200
Fig. 272 Mulheres	201
Fig. 273 Mulheres	201
Fig. 274 Mulheres	202
Fig. 275 Mulheres	202
Fig. 276 Mulheres	203
Fig. 277 Mulheres	203
Fig. 278 Mulheres	204
Fig. 279 Mulheres	204
Fig. 280 Detalhes	205
Fig. 281 Detalhes	205
Fig. 282 Detalhes	206
Fig. 283 Detalhes	206

Fig. 284 Detalhes	207
Fig. 285 Detalhes	207
Fig. 286 Mulheres	208
Fig. 287 Crianças	208
Fig. 288 Cidades	209
Fig. 289 Cidades	209
Fig. 290 Detalhes	210
Fig. 291 Detalhes	210
Fig. 292 Detalhes	211
Fig. 293 Detalhes	211
Fig. 294 Detalhes	212
Fig. 295 Detalhes	212
Fig. 296 <i>Layout</i> do Hall de entrada da Galeria, Eikon, Galeria do ICBA	213
Fig. 297 Cidade	214
Fig. 298 Marisqueiras	215
Fig. 299 <i>Layout</i> do Espaço 3, Eikon, Galeria do ICBA	216
Fig. 300 MAPA MUNDI. Séculos XV e XVI Descobertas.	231
Fig. 301 Planta da Cidade de Salvador, 1894	233
Fig. 302 Mapa da Cidade de Luanda	234
Fig. 303 ESPELHOS Luanda	240
Fig. 304 Crítica Jornal Luanda	244
Fig. 305 Comunidade das marisqueiras	245
Fig. 306 Homem da tribo Mukubal	245
Fig. 307 Inscrições nas pedras, estrada para Lubango	245
Fig. 308 Luanda	246
Fig. 309 Crianças na frente da Igreja	246
Fig. 310 Comunidade das marisqueiras	246
Fig. 311 Montagem	247
Fig. 312 Montagem	247
Fig. 313 Espaço 1	248
Fig. 314 Espaço 1	248
Fig. 315 Espaço 1	248
Fig. 316 Espaço 1	248
Fig. 317 Espaço 1	249
Fig. 318 Espaço 1	249
Fig. 319 Espaço 1	249
Fig. 320 Espaço 1	250
Fig. 321 Espaço 1	250
Fig. 322 Espaço 1	251
Fig. 323 Espaço 1	251
Fig. 324 Espaço 1	251
Fig. 325 Espaço 1	252

Fig. 326 Espaço 1	252
Fig. 327 Espaço 1	253
Fig. 328 Espaço 1	253
Fig. 329 Espaço 2	254
Fig. 330 Espaço 2	254
Fig. 331 Espaços 1 e 2	254
Fig. 332 Espaços 1 e 2	255
Fig. 333 Espaços 1 e 2	255
Fig. 334 Espaços 1 e 2	256
Fig. 335 Espaços 1 e 2	256
Fig. 336 Espaços 1 e 2	257
Fig. 337 Espaços 1 e 2	257
Fig. 338 Espaço 3	258
Fig. 339 Espaço 3	258
Fig. 340 Espaço 3	259
Fig. 341 Espaço 3	259
Fig. 342 Espaço 3	260
Fig. 343 Espaço 3	260
Fig. 344 Espaço 3	261
Fig. 345 Espaço 3	261
Fig. 346 Espaço 3	262
Fig. 347 Vernissage	263
Fig. 348 Vernissage	263
Fig. 349 Vernissage	264
Fig. 350 Vernissage	264
Fig. 351 Vernissage	264
Fig. 352 Vernissage	265
Fig. 353 Vernissage	265
Fig. 354 Vernissage	265
Fig. 355 Vernissage	266
Fig. 356 Vernissage	266
Fig. 357 Vernissage	266
Fig. 358 Vernissage	267
Fig. 359 Vernissage	267
Fig. 360 Vernissage	267
Fig. 361 Vernissage	268
Fig. 362 Vernissage	268

LISTA DE QUADRO

Quadro 1 Roteiro para execução do vídeo	106
--	-----

LISTA DE COMPOSIÇÃO DE IMAGENS

Composição 1A Mulheres	27
Composição 1B Cidades	28
Composição 2A Mulheres	64
Composição 2B Cidades	65
Composição 3A Marisqueira	140
Composição 3B Litoral	141

SUMARIO

INTRODUÇÃO		21
PLANO 1	GEOMETRIA DOS OLHARES	28
1.1	IMAGENS: MATÉRIA E MEMÓRIA	39
1.2	CIDADE DE EIKON	53
1.3	RETROSPECTIVO OLHAR	54
1.3.1	Primeiros encontros: Luz como fio condutor	55
1.3.2	As Imagens Digitais e Outras Possibilidades	56
PLANO 2	PAISAGENS URBANAS	65
2.1	CONSTRUÇÃO DO OBJETO	66
2.1.1	Escolha por Luanda	67
2.1.2	Salvador – Luanda: intersecções culturais	89
2.2	ARQUITETURA DO TEMPO: IMAGEM, CONCEITO E MATÉRIA	99
2.2.1	Só Deus que Sabe	103
2.2.2	Fronteiras InVISÍVEIS	115
2.2.3	Espelhos	120
2.2.4	Algumas considerações	138
PLANO 3	EIKON	141
3.1	IMAGEM CRISTAL: DO CINEMA AO VÍDEO	142
3.2	EIKON: A CIDADE INVISIVEL	161
3.2.1	Poiésis	163
3.2.2	Obra Eikon	164
3.2.3	Vídeo	166
3.2.4	Roteiro	166
3.2.4.1	Eikon 1	167
3.2.4.2	Eikon 2	172
3.2.5	Edição visual e sonora	176
3.3	EXPOSIÇÃO	180
3.3.1	Espaço1: Fotografias	181
3.3.2	Espaço 2: Fotografias e Vídeo-instalação	197
3.3.3	Hall de entrada da Galeria: Fotografias e Vídeo-instalação	213
3.3.4	Espaço 3: Vídeo-instalação	216
3.4	REGISTROS DA EXPOSIÇÃO	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS		219

REFERÊNCIAS		222
ANEXOS		
	ANEXO A: Referências sobre Angola e a cidade de Luanda	231
	ANEXO B: Referências sobre a Exposição Espelhos	240
	ANEXO C: Registros	245
	ANEXO D: Registros da Exposição	247

INTRODUÇÃO

A presente Dissertação aborda a construção de um diálogo poético, resultando na realização de obras em linguagens contemporâneas em instalação, fotografia e vídeo, a partir da captura de imagens nas cidades de Salvador (Brasil) e Luanda (Angola). Trata do processo criativo e de suas implicações visuais, pontuando uma investigação que explora a análise e o questionamento sobre a possibilidade de trabalhar através de um olhar mais perceptivo, com a pintura, a fotografia e o vídeo, a partir das informações resultantes da captura de imagens para a produção de obras em uma intervenção consciente da prática da arte, o que contribui para o desenvolvimento e a construção de outras linguagens visuais.

A Dissertação aborda ações com a criação em si, durante um período de ocupação, em consonância com análises e reflexões acerca de imagens e paisagens urbanas contemporâneas. No decorrer do trabalho, a investigação de alguns fatos históricos referentes ao período de fundação das cidades de Salvador e de Luanda, situadas em um e no outro lado do Atlântico, respectivamente, trouxe esclarecimentos sobre aspectos de similaridades existentes entre elas. Durante o desdobramento desta pesquisa, encontramos um grupo de mulheres em Luanda que, em sintonia com as marisqueiras¹ do Recôncavo Baiano, forneceu evidências de traços similares, o que possibilitou reflexões acerca de aspectos identitários, memória, contaminação e globalização. Salientamos que, por ser relevante à compreensão deste trabalho, nos resultados da pesquisa trazemos alguns pontos que fazem interface com outras áreas, tais como a filosofia, a sociologia e a antropologia. Entretanto, não temos a pretensão de realizar maiores aprofundamentos, por não serem áreas de nosso domínio e interesse.

Dentre outros aspectos, esta investigação justifica-se pela atualidade de sua temática e, ao eleger como recorte e fio condutor um olhar crítico sobre as cidades, promove reflexões voltadas às estreitas relações entre arte e tecnologia.

O interesse em um estudo desta natureza surgiu durante o exercício profissional na área de artes visuais, decorrente da necessidade de experimentar outras linguagens, além da pintura, como forma de expressão, com enfoque nas paisagens urbanas, uma constante em toda a produção. A demanda advém das atividades desenvolvidas por mais de quinze anos nas áreas de arquitetura e urbanismo.

Tendo como principal objetivo o estudo da desconstrução da pintura tradicional e sua hibridização com outras linguagens contemporâneas — como fotografia e vídeo, tomando as cidades de Salvador e de Luanda como referências — a formação da problemática desta pesquisa começou a se pronunciar desde o início, o que promoveu o levantamento da seguinte possibilidade:

1. Marisqueiras: são assim denominadas as mulheres que exercem a atividade de recolher mariscos.

Considera-se possível o rompimento dos limites entre a pintura, a fotografia e o vídeo na construção de linguagens visuais híbridas, elegendo-se a imagem como proposta investigativa e elo entre as outras técnicas e o espaço urbano contemporâneo. Tomamos também como referência de pesquisa a contaminação e o hibridismo que estão atrelados ao referido espaço e buscamos, nas imagens capturadas, as analogias possíveis entre as duas cidades pesquisadas. A partir desta escolha, outras questões se apresentaram relativas aos materiais e meios a serem utilizados, e a forma pela qual a obra poderia ser executada.

Como estabelecer relações entre as imagens? Quais os aspectos a serem validados como determinantes de valor(es) na imagem? Quais questões envolvem as imagens com o espaço e o tempo? Como especificar as interfaces entre a pintura, a fotografia, o cinema e o vídeo? Por que a pintura e a fotografia são consideradas como artes do tempo, enquanto o cinema e o vídeo seriam artes do espaço? Quais as questões que envolvem as relações entre apresentação e representação, matéria e memória, percepção e lembrança, imagem-lembrança e imagem-movimento, transitoriedade e efemeridade?

Como realizar obras a partir de uma poética pessoal, evidenciando aspectos de identidade, hibridismo e contaminação?

Quais elementos visuais das cidades podem ser traduzidos como signos contemporâneos? Como trabalhar com as questões que envolvem a relação espaço/tempo nas cidades?

Em seguida, a identificação de uma metodologia se fez necessária, levando em consideração todo o processo de criação. Deste modo, o desenvolvimento da presente investigação utilizou metodologia apoiada na *poiética*, ou seja, na ciência e na filosofia da criação, que segundo Passeron (1997) tem como objeto a conduta criadora. A *poiética*² é o conjunto de estudos que aborda a obra do ponto de vista de sua instauração e, metodologicamente, é ela que une teoria e prática, através de reflexões teóricas sobre a obra em construção.

Segundo Pareyson³, a obra de arte é um objeto “em construção”, enquanto desde o seu início, ainda antes de tomar forma física e existindo apenas enquanto vontade “informe” de criação, ela já entra em um processo interpretativo por parte do artista. Interpretação que continua em todos os estádios da sua existência e da sua permanência no mundo, defronte a cada ser humano que entre em contacto com a obra. (WIKIPEDIA, 2008).

2. Poética vem do termo *poiésis* e, originalmente, do gr. *poíesis*, ‘ação de fazer algo’; pelo latim *poese*, + *-ia*¹. (desinência de subst. feminino), com significado de: 1. Arte de escrever em verso. 2. Composição poética de pequena extensão. 3. Entusiasmo criador; inspiração. 4. Aquilo que desperta o sentimento do belo. 5. O que há de elevado ou comovente nas pessoas ou nas coisas. 6. Encanto, graça, atrativo.
3. Luigi Pareyson (1918-1991) é um dos maiores filósofos italianos do século XX. Sua obra está ligada à Filosofia da *Existência*, à Hermenêutica, à Filosofia da Religião e à Estética. Disponível em: <http://www.Wikipédia.a.encyclopédia.livre.Acesso:25.AGO.2008>.

Nessa presença em face de uma interpretação é que a obra se define. Sob esta ótica, a obra deixa de ser obra quando ela não é pensada, relacionada, discutida. Para Pareyson, a obra está em permanente “formação”, definindo a sua Estética como uma “teoria da formatividade”. As idéias estéticas de Pareyson se desenvolvem a partir da Hermenêutica e do conceito de interpretação.

Para Sandra Rey⁴, é necessária a conscientização de que “[...] a pesquisa em artes plásticas pressupõe parâmetros metodológicos que se diferenciam da pesquisa científica, pelas especificidades de seu próprio campo”. Observa ainda que “[...] a arte remete ao mundo dos valores e não dos feitos como a ciência”. Seguindo o pensamento dessa autora, compreende-se que “[...] a obra avança segundo um processo e não a partir de um projeto estabelecido a *priori*” (REY, 1996, p. 89-90), o que significa que a obra é o próprio processo em que cada momento contém em si todo o movimento. A pesquisa em arte reflete a busca do artista, ela deve avançar levando-se em conta todo o processo de construção da obra. Portanto, a pesquisa é científica quando é conduzida por reflexão e método a cada instante.

O embasamento teórico para o desenvolvimento desta pesquisa constituiu-se de estudos de textos, artigos e livros de autores como: Machado (1983, 1984, 1998, 1993, 1994, 1995, 1997, 2000, 2002, 2003, 2007), Aumont (1990, 2004), Bellour (1997), Bérghson (1999), Santaella (2002, 2004, 2005), Deleuze (1991, 1994, 1995, 1996, 2004, 2005, 2007), Ianni (1992, 1995, 2002), Brissac-Peixoto (1996), Lévy (1993, 1997, 1999, 2001), Calvino (1990, 1994, 1999), Santosa (1993), Santosb (1989, 1993, 1994, 1996, 2000), Nichols (2001), Field (2001). Estes e outros teóricos tornaram-se fontes de informação relevantes para a consolidação do pensamento conceitual e nortearam todo o processo em questão. Ressalte-se que Deleuze, Machado e Bellour fornecem os fundamentos para a compreensão geral dos diversos aspectos que envolvem a imagem e o vídeo como linguagem. Aumont, por sua vez, analisa as diferentes questões de base que cercam o cinema, a pintura e as artes visuais em geral, as quais possibilitam reflexões significativas sobre a imagem. Santaella e Parente contribuem sobremodo para uma visão mais abrangente dos trabalhos envolvendo arte e tecnologia. Ianni, Peixoto e Santosb possibilitam a compreensão sobre os processos de contaminação das paisagens urbanas por conta da globalização. Bergson observa a seleção, o reconhecimento, a delimitação e a fixação das imagens, o que favorece uma melhor compreensão da relação entre imagem, matéria e memória. Deleuze propõe uma reeducação do olhar à luz dos conceitos filosóficos “Bergsonianos” que dizem respeito ao movimento, ao tempo e à imagem, além de conceitos rizomáticos de elevada importância para o desenvolvimento desta pesquisa. Calvino trouxe, de forma poética, alguns dos diversos aspectos da complexidade e subjetividade que

4. REY, Sandra, Notas sobre metodologia em artes plásticas. *Anais da ANPAP*, 1996. p. 89-90.

envolve as cidades e Lévy possibilitou reflexões sobre a expansão da consciência e as influências das tecnologias sobre as sociedades.

Além dos teóricos, pesquisamos a obra de alguns artistas contemporâneos, com a intenção de realizar uma análise sobre possíveis aproximações com este trabalho. Para isto, foram escolhidas algumas das obras representativas em relação às novas tecnologias aplicadas à arte e à comunicação de artistas como Nam June Paik, Bill Viola, Akram Zaatari, Peter Greenaway, Jean Rouch, Zbig Rybczynski e, no Brasil, Bia Medeiros, Danilo Barata, Rafael França, Letícia Parente e Sandra Kogut. Destacamos a obra do fotógrafo Sérgio Guerra, pelas referências sobre a cidade de Luanda apresentadas no seu trabalho, onde podem ser encontrados alguns aspectos similares entre aquela cidade e Salvador, os quais compõem o objeto de estudo desta pesquisa.

Este trabalho foi desenvolvido a partir dos seguintes procedimentos metodológicos: leitura e análise de bibliografia; estudo e análise de obras em linguagem fotográfica e videográfica de artistas selecionados; captura de imagens nas cidades estudadas; captura de imagens de programas locais de canais televisão; *decupagem*, análise, seleção, manipulação e edição das imagens; ampliação e plotagem das imagens em fotografia; elaboração de roteiro e *storyboard* para a edição do vídeo; criação do projeto para o vídeo-instalação e respectiva montagem no espaço expositivo da Galeria do Instituto Cultural Brasil Alemanha - ICBA.

Além de ser constatada a identificação do povo angolano com a cultura brasileira em diversos setores (linguagem, culinária, música, moda), à medida que a pesquisa de campo era realizada, algumas descobertas conduziram a desdobramentos, entre eles a realização, em maio de 2007, da exposição individual *Espelhos*, junto à Galeria Celamar, localizada na cidade de Luanda.

Trata-se da descoberta de uma comunidade nos arredores do Museu da Escravatura, na região litorânea de Luanda, local de onde partiram muitos africanos na condição de escravos para diversas partes do mundo e onde, nos dias atuais, mulheres realizam a atividade de mariscagem de modo similar ao das mulheres marisqueiras que vivem na região litorânea do Recôncavo Baiano. Ao observar algumas das mulheres de Luanda trabalhando na recolha dos mariscos, pela semelhança de gestos e paisagem, imediatamente vem à memória a imagem das marisqueiras do Recôncavo. Outra notável semelhança entre estas marisqueiras é carregarem sobre as cabeças as bacias com os mariscos para vender, geralmente nos finais de semana, à maneira das mulheres *zungueiras*⁵ angolanas.

A partir destas observações, surgiram alguns questionamentos: quais as relações entre estas mulheres? Quais os laços existentes entre estas mulheres? Nas

5. *Zungueiras* são mulheres angolanas que vendem produtos pelas ruas da cidade; andam por toda a cidade com os produtos em bacias plásticas coloridas, levadas à cabeça, normalmente.

entrevistas realizadas, as marisqueiras soteropolitanas disseram que aprenderam essa atividade com suas mães e que estas, por sua vez, aprenderam com suas avós. Quando questionadas: – *E sua avó, aprendeu com quem?* A resposta em geral foi: *Ela, também, aprendeu com a mãe dela*. Acredita-se na possibilidade de transmissão cultural pela imitação, todavia, considera-se haver uma relação bastante profunda entre estes povos.

Para facilitar a compreensão, o texto foi dividido em 03 capítulos, aos quais são acrescentadas a introdução e as considerações finais. Os capítulos foram denominados de *planos* (seções) em uma referência à linguagem do cinema. Em cada um destes planos há sub planos (subseções), através dos quais foram aprofundadas questões pertinentes ao trabalho prático, fundamentações e abordagens sobre as linguagens da fotografia e do vídeo, e à passagem da pintura tradicional para a pintura virtual. O estudo sobre os planos foi desenvolvido à medida que os trabalhos foram sendo executados.

O primeiro plano (GEOMETRIA DOS OLHARES) compreende uma abordagem inicial sobre algumas questões que envolvem as imagens e as interfaces com a pintura, a fotografia e o vídeo, tais como: as modificações do olhar ao longo da história, com referências às noções de “ponto de vista”, olhar central, múltiplos olhares, e à relação entre observador e o observado, até o momento em que os meios digitais recolocam de maneira diferenciada, porque nova, a inserção da subjetividade (imersão, navegação, avatar, etc.). Oferece também um relato das experiências anteriores, realizadas durante o exercício profissional, como a passagem pela arquitetura e o encontro com a arte através da pintura e, após, com as linguagens tecnológicas, a escolha da fotografia e do vídeo como linguagens de expressão. Comporta, além disso, uma introdução a respeito da criação de uma cidade imaginária, denominada *Eikon*, tema do terceiro plano.

O segundo plano (PAISAGENS URBANAS) aborda a construção do objeto de estudo, tratando do resultado da pesquisa teórica sobre as fundações e o desenvolvimento das paisagens urbanas nas cidades de Salvador e de Luanda (Angola). Ressalta-se, uma vez mais, que não foram aprofundadas questões relativas à arquitetura, sociologia, história, geografia ou antropologia, por não se constituírem foco desta pesquisa. Ao estabelecer um paralelo entre as referidas cidades, encontramos pontos importantes, desde aspectos culturais regionais e internacionais, a similaridade da situação geográfica, referências históricas da fundação, construção e desenvolvimento das cidades, presença e influência do povo (Bantu) daquela região na origem da construção da cidade do Salvador e da influência brasileira na reconstrução de Luanda. Chamamos a atenção para os diversos aspectos culturais no campo da literatura, da música, da culinária, etc. que contaminam as duas cidades. Embora apenas brevemente apontemos alguns desses aspectos, iremos nos deter nos indícios que

favoreçam a criação das analogias visuais pretendidas. Este capítulo traz questões que envolvem a imagem a partir dos trabalhos realizados com a captura audiovisual das paisagens urbanas.

O terceiro plano (*EIKON*) aborda o objeto de pesquisa que foi sendo construído ao longo da investigação realizada com as imagens dessas paisagens urbanas, objetivando promover reflexão (generalizada) sobre as imagens e as situações de contaminação e hibridismo, e suas ressonâncias visuais. A partir da construção da cidade imaginária *Eikon*, foi idealizada uma exposição como resultado final. Este plano foi dividido em 03 (três) subseções, sendo iniciado com uma abordagem envolvendo questões relativas à linguagem audiovisual, desde o cinema e a televisão, até o vídeo. Também foi buscado um diálogo, entre aproximações e distanciamentos, com outras poéticas. O segundo sub plano (subseção) trata da concepção da cidade de *Eikon*, abordando alguns aspectos sobre a imagem-movimento, atual e virtual, os intervalos e a montagem, entre outros. Além dos registros do evento, trata da estrutura de montagem da exposição, seus conceitos e critérios.

As considerações finais oportunizam reflexões pertinentes ao trabalho realizado, abordando alguns aspectos sobre a relação da imagem com a tecnologia e a arte, sobre as ressonâncias visuais encontradas nas cidades de Luanda e Salvador, por conta de sua origem comum e do processo de contaminação cultural, além do que, no universo feminino, são feitas referências às mulheres zungueiras e às mulheres marisqueiras. Nessas paisagens urbanas, são identificados aspectos da identidade cultural de cada região e sua possível hibridização. Finalmente, explorando nas paisagens urbanas temáticas culturais, o híbrido e o transitório da globalização dos dias atuais, buscamos encontrar as (suas) *ressonâncias: ecos de uma paisagem ausente*.



Plano



G EOMETRIA DOS OLHARES

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. [...] Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém nas linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p. 15).



PLANO 1

GEOMETRIA DOS OLHARES

As preocupações teóricas que deflagraram o projeto dessa pesquisa levaram-me a trabalhar com a noção de transdisciplinaridade, passeando pela História, pela Filosofia, pela Antropologia, pela Sociologia, pela Literatura; e também buscar referências na Pintura, na Fotografia, no Cinema e no Vídeo. No entanto, o enfoque maior foi tratar, a partir da conexão imagética entre Luanda e Salvador, as questões que envolvem as *imagens* e as *idades*, dentre as quais as relações entre apresentação e representação; multiplicidade de olhares, diversidade de camadas, pontos de vista; matéria e memória; percepção e lembrança; imagens-lembrança, imagem-tempo e imagem-movimento. No século XXI, o trânsito entre disciplinas e abordagens traduz a compreensão de que o pensamento vê-se instigado a estabelecer conexões capazes de produzir pontes entre diferentes tempos e espaços, criando redes conceituais que abrangem a complexidade do pensamento na contemporaneidade.

Realizado a partir da edição das imagens digitais capturadas ao longo de quase três anos, foi o projeto apresentado na Galeria do ICBA, através de exposição de fotografias e dois vídeos-instalação. Nesse período, em alguns momentos, tive a sensação de estar em um processo em que não conseguia desligar o meu olhar das paisagens, em busca de perceber as nuances da cidade que se oculta por trás daquilo que é mais facilmente visível. Uma cidade feita de estradas, prédios, pontes e, também, de pessoas. Nesse “aguçamento” do olhar pelo indizível, encontrei aspectos significativos para o desdobramento desta pesquisa, mas, principalmente, reencontrei a minha cidade, a mim mesma, as minhas raízes. A escolha por trabalhar a captura das imagens com máquinas digitais (fotográfica e de vídeo) foi fundamental para o resultado prático do processo como um todo e, especificamente, para os resultados alcançados, principalmente pela possibilidade de obter um maior número de registros. Isto foi muito positivo e favoreceu um trabalho intenso na *decupagem*⁶, na etapa de análise e seleção das imagens. À medida que foi sendo desenvolvida esta etapa, questões foram se colocando sobre as interfaces ou os pontos de contato encontrados entre a pintura, a fotografia e o vídeo.

Considerando ser uma artista que vem buscando outras formas de expressão em artes visuais, o encontro com a fotografia e o vídeo proporcionou-me a descoberta de um vasto campo de pesquisa e de experimentação em imagens

6. *Decupagem* [do francês *découpage*]. Substantivo feminino: ato, processo ou efeito de decupar. Decupar é dividir (um roteiro) em planos numerados, com as indicações dramáticas e técnicas necessárias à filmagem ou à gravação das cenas (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico*, versão 5.0).

digitais. Nesse seguimento, observou-se que, ao serem digitalizadas, as imagens podem ser multiplicadas, recortadas, coladas, enfim, manipuladas de muitas e variadas formas, o que favorece o trabalho criativo do artista.

A arte e a ciência sempre estiveram interligadas, em todas as épocas da história. Os artistas são constantemente mobilizados a romper com os padrões vigentes e buscar outros caminhos de expressão. Com o avanço dos meios tecnológicos e os diversos recursos para manipulação das imagens digitais, inúmeras questões se apresentam e são refletidas por teóricos, filósofos e estudiosos de todas as áreas do saber e, também, pelos artistas que têm, na sua obra, a característica de experimentação e pesquisa.

Primeiro meio tecnológico de produção de imagens, a invenção da Fotografia, no século XIX, dando início aos chamados meios audiovisuais, trouxe mudanças significativas para a arte. Considera-se, porém, que o primeiro meio audiovisual, de fato, foi o cinema. Com o desenvolvimento tecnológico, aparecem depois a televisão (1950), o vídeo (1960) e as tecnologias hipermediáticas. O surgimento das mídias tecnológicas trouxe a tendência de se separar a arte e a tecnologia, colocando-as em pólos opostos (SANTAELLA, 2002). Benjamin (apud SANTAELLA, 2002, p. 9) foi veemente ao afirmar que as novas tecnologias trouxeram transformações no próprio conceito de arte, defendendo “[...] a tese da historicidade dos meios de produção da arte, segundo a qual o surgimento de novos suportes tecnológicos significa novas possibilidades de produção e de expressão criativa para os artistas”.

Santaella acrescenta, ainda, que “[...] o processo de incorporação de uma linguagem produzida por meios técnicos ao panteão das artes é sempre gradativo” (2002, p. 10). O estatuto artístico da fotografia foi cogitado após o surgimento e sedimentação da linguagem cinematográfica, enquanto o cinema só foi considerado a sétima arte depois que a televisão invadiu os lares, mais ou menos da década de 50. O vídeo, por sua vez, passou a se consagrar como a forma otimizada na arte audiovisual, em oposição à comercialização da televisão. Logo que o cinema e o vídeo se tornaram aceitos como arte, iniciou-se a exploração de novas fronteiras da arte computacional, a arte das redes e do universo digital.

Para Aumont (2004), impressiona a proliferação de aproximações entre cinema e artes plásticas, bem como da literatura, teoria das artes ou música, além da forma como a reanimação dos vínculos cinema-filosofia foi estimulada pelos pensamentos do filósofo francês Deleuze.

Deleuze escreveu, juntamente com Guattari (1995), a conhecida obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Nessa obra os autores desenvolvem uma filosofia inaugural. Deleuze não pretendeu escrever a história do cinema, o seu interesse era mais filosófico. Em uma das suas entrevistas da série “Conversações”, ele diz que seu interesse é analisar como o devir das imagens e signos constitui um *automovimento*

e também uma *autotemporalização* das imagens (DELEUZE, 2004). Os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo apresentam elementos que, ao se relacionarem entre si, são capazes de oferecer explicações sobre os diferentes autores e estilos de fazer cinema.

Em seus dois livros sobre o cinema, ao falar sobre as imagens, Deleuze (2004, 2005) especifica duas: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A primeira, formada pelo encadeamento de percepção, afeto e ação, é exterior, objetiva e ligada à matéria, ao mundo sensível. A segunda tem a capacidade de conter todos os tempos ao mesmo tempo. É subjetiva, vinculada a um ponto de vista, ao mundo interior.

Além dessas duas faces da imagem analisadas por Deleuze, há o aspecto da objetividade material da imagem-movimento e o da subjetividade da imagem-tempo, pois existe a imagem que não é nem objetiva nem subjetiva. Essa é a imagem do movimento sensível da matéria fluente, uma imagem que apenas é. Essa imagem seria a descrita por Kant (1996) como uma imagem que não tem conceito, não tem forma. É a imagem-sensação. Esse tipo de imagem que não é capaz de se transformar em conceito, ou constituir uma linguagem, ela nos permite perceber as forças que compõem a matéria. Seria a massa *a-significante* de que Deleuze (2005) fala: “A imagem-sensação é uma energia invisível que não apresenta algo”. Ela apenas “apresenta” algo, tornando-o sensível. Ela é a imagem primeira, que existe antes de qualquer percepção. Ela cria um “[...] para além da forma [...]” (ibidem, 1996), sendo que forma pode ser definida como uma configuração que implica a existência de um todo que racionalmente estrutura suas partes, através de certas relações espaciais constantes.

A imagem-sensação é o resultado do trabalho capaz de dar forma às forças (imagens) sensíveis (quente, frio, agudo). Ramificando-se em representações associadas que já fazem parte do mundo da linguagem, essas forças se ramificam e se estabelecem apenas como “coisa” (GIL, 1996) que, separada de sua expressão verbal, se mostra através das percepções sutis que a ligam tanto a significados verbais, como a outras imagens. São significados virtuais que estão prontos para serem atualizados. Desse modo, a chamada “imagem-nua”⁷ (GIL, 1996, p. 104) nasce envolvida por pequenas percepções que refletem sua ligação com os sentidos verbais virtuais que possa conter. O conceito de imagem-nua pode ser aplicado aos filmes cujos diretores de fotografia trabalham suas imagens como quadros, pintando com os enquadramentos e com a luz. A opção pelos contrastes, pela textura através da granulação, pelos desfoques, pela expansão do tempo, pelos detalhes e grandes *closes*, enquanto recurso de filmagem, pode descontextualizar as imagens das ações cotidianas e criar imagens-sensação que são a matéria sensível que vai dar origem à imagem-nua. Pode-se citar, como exemplo, o filme de Almodóvar *Fale com ela* (2002).

7. GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'Água Editora, 1996.

Deleuze cria um instrumental, uma taxionomia, ou seja, evitando a utilização de conceitos de outras ciências aplicados ao cinema, ele utiliza a imagem-movimento e a imagem-tempo como parte desse instrumental para classificar as imagens e os signos. O autor não lê imagens transformando-as em texto ou interpretando-as conforme outras ciências (antropologia, sociologia ou psicologia), mas analisa a imagem enquanto fluxo, soma de tempo e movimento, com sua duração, o que lhe permite revisar uma série de conceitos. Com base em Bérghson⁸ (1999), ele traz o principal conceito de que matéria e imagem são a mesma coisa: energia (DELEUZE, 2005, p. 47), observando que é por isso que a diferença entre elas é de grau, não de natureza. Sob essa ótica, é rompida a tradição (desde Platão) que diz que as imagens mentais são modelos que vivem num mundo transcendental, ou que se formam na consciência, a qual é uma entidade transcendente (SANTAELLA, 2005, p. 36-37).

Para Deleuze (1990), os olhos do ser humano são como uma tela ou uma parede que impede que a imagem se perca. O autor considera, neste segundo conceito, que vivemos fazendo cinema. Transformando-a em uma imagem-percepção, os olhos apreendem a imagem-movimento e envia-a para o cérebro através dos nervos. Então, há um intervalo criado pelo cérebro/consciência, no qual a imagem se transforma em afeto, que vai provocar uma ação/reação. Desse modo, funcionando como uma mesa de montagem profissional (moviola), o cérebro/consciência segue encadeando a imagem-percepção a uma imagem-ação, a partir da combinação da imagem afeto com outras lembranças, ou imagens-tempo pré-existentes. Funciona também como um programa de compressão, transformando as imagens em signo/representação. Ou seja, são comprimidos o tempo e o movimento da imagem guardada na memória, ficando essa imagem sempre disponível para ser descomprimida (DELEUZE, 2005).

Para a realização de uma obra em vídeo, onde a essência está na imagem-movimento, é necessário buscar referências em questões ligadas ao cinema, em geral, e ao cinema experimental, em particular, pelas suas potencialidades plásticas. Busquei entender quais características Deleuze (2004, 2005) dá aos conceitos: Imagem-movimento e Imagem-tempo; considerando que tais conceitos são constituídos por elementos em relação de vizinhança, são dinâmicos e diferenciam-se através das diferentes relações travadas entre si pelos seus diversos elementos. Ao mesmo tempo, fui em busca de extrair linhas mais ou menos constantes, em vários sentidos, em sua obra, por considerar alguns desses pontos importantes para o desenvolvimento desta pesquisa e execução da obra. Estes assuntos serão discutidos no terceiro plano desta pesquisa.

8. Henri Bérghson (1859) é um filósofo francês que aborda a relação sistemática do conhecimento científico e a metafísica. A sua idéia básica é que a realidade é duração real, a consciência é o local em que se evidencia que a realidade é duração e a intuição é a alma da verdadeira experiência. Em 1896 escreveu o livro *Matéria e Memória*. Disponível em: <http://www.patio.com.br/labirinto>. Acesso: 06 OUT. 2008.

Por outro lado, na tentativa de compreender alguns pontos relativos à revolução trazida para a arte pela ciência, verifiquei as mudanças de paradigmas que ocorreram desde a invenção da fotografia. Para Aumont (2004), no século XIX o valor pictórico é o caráter acabado do detalhe, a precisão e a impecabilidade. Além disso, a pintura lida com três importantes questões relacionadas ao impalpável, ao irrepresentável e ao fugidio, as quais podem ser associadas à luz atmosférica, ao fenômeno atmosférico, ao efêmero, às questões do tempo. Sob esta ótica é que a fotografia, ao “congelar” o tempo, “[...] duplicou a questão à qual está submetida a pintura, aprofundou o desacordo entre a lentidão do pintor e a infinita rapidez do raio a ser pintado” (AUMONT, 2004, p. 36).

A qualidade, o segundo aspecto dos efeitos de realidade, está presente nas obras dos cineastas e irmãos Lumière⁹, considerados por Aumont (LUMIÈRE apud AUMONT, 2004) entre os maiores inventores do cinema. De acordo com o autor, tudo o que se pode dizer do dispositivo Lumière precisa ser dito a partir da observação do contexto da época, desses cineastas ou daquilo que os seus substitutos improvisaram. Inclui que a revolução fotográfica foi feita com o instantâneo, de 1860 em diante, e que apenas a partir dos irmãos Lumière há mudanças mais significativas na pintura.

Um dos pontos relevantes colocados ainda por Aumont a respeito da relação cinema-pintura tem a ver com o quadro. Segundo ele, o quadro é o limite de um campo, no sentido pleno da palavra. Centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, sendo ele (quadro) a reserva desse imaginário e o que institui a experiência do “campo” e do “fora de campo”. O autor acrescenta que:

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora de campo é sua *medida temporal* e não apenas da maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora de campo. O fora de campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente. (AUMONT, 2004, p. 40).

Portanto, o aspecto que precisa ser observado, ligado ao quadro e ao enquadramento na pintura, na fotografia e no cinema, em relação ao campo e o fora de campo, pode ser visto como a relação com o imaginário. Aumont apresenta as suas idéias sobre o fato de Lumière ser considerado o “[...] último grande pintor impressionista da época” (AUMONT, 2004, p. 44). Primeiro Lumière encontra e trabalha dois

9. Os Irmãos Lumière, Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948) são os franceses responsáveis pela primeira exibição pública (1895) de uma imagem em movimento. Além da criação do cinematógrafo, desenvolveram também o primeiro processo de fotografia colorida, o autocromo (“autochrome”), a placa fotográfica seca, em 1896, a fotografia em relevo (1920), o cinema em relevo (1935), a chamada “Cruz de Malta”, um sistema que permite que uma bobine de filme desfile por intermitência. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wikipedia>. Acesso: 28 MAR. 2008.

problemas que pertencem à reflexão sobre a pintura: os efeitos de realidade e o do quadro, que se encontram diretamente ligados ao momento da liberação do olhar no século XIX. Na realidade, o cinematógrafo de Lumière aparece após dois anos da primeira máquina *Kodak* e vai além, deslocando “[...] tanto a pintura quanto o instante fotográfico” (AUMONT, 2004, p. 44).

Outro aspecto relevante, observado por Aumont, diz respeito às transformações ocorridas na pintura e na representação da natureza a partir do século XIX. Conforme o autor, até este século,

[...] a paisagem, *apreendida* pelo olho do pintor de estudos e, depois, pelo olho fotográfico, continua a ser — é quase sua definição — um fragmento qualquer de natureza, cuja pictorialidade poderá ser aplicada em toda a parte, descobrindo em toda parte o pitoresco. (Ibidem, 2004, p. 49).

Porém, a natureza que está presente abundantemente na pintura do Renascimento e da idade clássica é uma natureza organizada e tem sempre uma explicação em texto. No século XIX, essa tradição é rompida e, com a fotografia, a natureza passa a ser interessante, “[...] mesmo se não diz nada” (Ibidem, 2004, p. 50).

Na pintura, as questões sobre [...] pontos de vista [...] que foram abordadas com intensidade pelos artistas e estudiosos, trazem referências importantes sobre percepção visual e as relações entre observador e observado. Assim também na fotografia, no cinema e no vídeo. O que pode ser apontado, em relação ao espectador do quadro (pintura) é que “[...] passa-se de uma pintura que se dirige ao espectador no modo denegatório, com a tentativa permanente do *trompe-l'oeil*, [...] a uma pintura que supõe expressamente o olhar do espectador [...]”. (AUMONT, 2004, p. 49).

Relativamente a essas questões, Machado observa que:

[...] a noção de “ponto de vista” e, por extensão, a de “sujeito”, nascem em decorrência dos cânones do código perspectivo renascentista. Com base nessa perspectiva, todo quadro torna-se uma visão organizada por um ponto originário, um olho único e imóvel (o centro visual) que dá total coerência aos objetos dispostos no espaço. O mundo visível passa a ser exposto sob o prisma incontornável da subjetividade: ele não é apenas uma paisagem que se abre ao nosso olhar, mas uma paisagem já olhada e dominada por um outro olho que dirige o nosso. (MACHADO, 2007, p. 22).

Para Aumont, a adoção da perspectiva linear na pintura ocidental foi uma revolução, assim como a mudança de *status* da natureza. Afirmo que a questão principal não é de apreender a natureza “tal como ela é”, pois isso se aprende.

Mas, nesse esforço para apreender, a um só tempo, o momento que foge e compreendê-lo como momento fugidio e qualquer — para se livrar do “instante prenhe” —, o que se constitui é o ver: uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento, e por que não de ciência. Aprender

olhando, aprender a olhar: é o tema, também *gombrichiano*, da “descoberta do visual por meio da arte”, da similitude entre ver e compreender. O tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e o do cinema. (AUMONT, 2004, p. 51, grifos do autor).

Considero que as relações entre o olhar e os “pontos de vista”, além do exercício da visão (olhar), são importantes interfaces entre a pintura, a fotografia, o cinema e o vídeo, enquanto pertinentes ao corpo desta pesquisa. Nas etapas de captura da imagem, análise, seleção e, posteriormente, decupagem e edição do vídeo, o que fazemos o tempo todo é um intensivo exercício do olhar.

Segundo Machado,

Na arte figurativa o ponto de vista é um ponto de verdade, em que o artista coloca o olho (um único olho) a fim de traduzir o espaço tridimensional para o plano bidimensional do quadro, segundo os cânones da perspectiva central. Ponto de vista é o estilete que Albert Dürer utilizava em seus aparelhos de pintar o olho, ou o orifício de espiar a *travoletta* de Brunelleschi, ou ainda o visor das câmeras fotográfica e cinematográfica. Mesmo a expressão “foco”, com que a teoria literária designa a instância narradora, é também uma metáfora de inspiração óptica. Ora, o que acontece com a “narrativa” cinematográfica é que ela devolve o “ponto de vista” à sua origem óptica, recolocando a instância doadora no centro topográfico da imagem, ou seja, na lente da câmera. (MACHADO, 2007, p. 2).

Para o autor citado, no início do século XIX o centro de gravidade se deslocou do objeto ou da cena pintados ao olhar sobre eles, depois ao portador desse olhar, o espectador; às vezes redobrado materialmente no quadro, como por exemplo na tela *As meninas*, de Velásquez (1656), onde o espectador é convidado a participar da cena. Ao fazer coincidir o olhar do espectador com aquele do sujeito invisível que vê a cena, esse experimenta ser quase parte ou sujeito da figuração.

Machado afirma que se a câmera cinematográfica incorpora o código da perspectiva central, assim como a câmera fotográfica, o faz de forma diferente, pois inscreve os movimentos e os seus próprios deslocamentos.

O cinema multiplica os pontos de vista através dos movimentos do aparelho e o remultiplica por meio dos cortes e da sucessão dos planos. Tudo parece indicar que o cinema nos oferece pontos de vista variáveis, decompondo o espaço numa multiplicidade de perspectivas [...] longe de abolir o agenciamento de um sujeito enunciador, o cinema potencializa o seu poder, produzindo a hipérbole desse efeito de centralização que tem na perspectiva central o seu princípio constitutivo. (MACHADO, 2007, p. 25).

O surgimento da televisão, por volta de 1950, e de suas técnicas de emissão ao vivo, com a mediação das câmeras, possibilitou ao espectador uma visão privilegiada. Os espetáculos podem ser assistidos simultaneamente com a sua duração. É instaurado o que se chama de “presente contínuo”, o tempo do gerúndio, onde

tudo acontece ao mesmo tempo em vários lugares e pode ser visto de um só lugar. As emissoras colocam as câmeras em locais especiais de modo que se consiga uma visão panorâmica sobre toda a cena, utilizando diversos equipamentos de deslocamento rápido para todas as direções. Com isto, os pontos de vista tornam-se múltiplos e variáveis, mas, para muitos teóricos, o que essa superprodução e exposição de imagens provocam é uma ausência de olhar.

Sobre estas questões, Aumont (2004, p. 63) afirma que é no cinema que encontramos o “[...] dispositivo genérico, onde o olhar se exerce de maneira durável — contínua ou não, tanto faz —, por isso mesmo variável (no tempo), enfim isolável.”

Fazendo referência ao que designa como o “olho variável”, observa:

No fundo, não estou dizendo nada além do seguinte: o sujeito “todo-vidente” que foi, há muito tempo, reconhecido como sujeito do cinema, é um sujeito *datado*, historicamente, datado da modernidade, e, portanto, vamos dizê-lo de novo, está em vias de desaparecimento. Dito de outra maneira, sua onividência é tudo menos “técnica” e neutra: ela carrega, ao contrário, um acúmulo mais ou menos distinto de valores e de sentido, ligados ao olho variável, móvel e soberano desde a própria antevéspera da modernidade. (AUMONT, 2004, p. 64).

No cinema o olhar está imobilizado e isto se traduz no comportamento e na relação olho/câmera, popularizada por Vertov¹⁰. A mobilidade da câmera no cinema (uso de tripé, gôndola, trem, etc.) provoca questionamentos, tais como sobre o que acontece durante um olhar; quais as relações entre o tempo do olhar e o tempo da representação; entre o tempo do olhar e o espaço da representação. Surgem as experimentações, “[...] a variação até seus extremos, da distância do ponto de olhar ao objeto olhado” (Ibidem, 2004, p. 67-68).

Com relação a essa mobilidade, Aumont (2004) diz que, com a chamada câmara solta (*entfesselte Kamer*), inventada na Alemanha dos anos 20, houve o recuo sem parar os limites de movimento do olho cinematográfico. Isto se deu ao contrário do que, em seguida, foi realizado em Hollywood, quando a câmera passa a ter a possibilidade de passear o seu olhar sobre o objeto ou o personagem, permitindo que o cinema amplie as possibilidades do visível até o indizível. “Tempo e espaço já não ofereciam mais limites” (AUMONT, 2004, p. 68).

O autor informa que os anos 20, na Alemanha, França, Rússia e EEUU, são considerados como a “[...] época do reino das Câmeras” (Ibidem, 2004, p. 69). Os grupos de vanguarda cinematográfica adotam um ponto de vista inédito sobre a cena filmada.

10. Dziga Vertov (1896-1954), cineasta russo de documentários e reportagens jornalísticas, é o grande precursor do cinema direto, na sua versão de cinema verdade. O seu filme *O Homem da Câmera* é um marco na história do cinema, como documentário *reflexivo*, segundo Bill Nichols. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vertov>. Acesso: 06 OUT. 2008.

A inventividade e a mobilidade são também os dois traços essenciais do pequeno gênero bem sintomático das “sinfonias urbanas” à maneira de Ruttmann, Vigo ou Vertov. Os cineastas constroem aí retratos imaginários de cidades, no modo da fragmentação infinita, retalhados, em resposta, mais ou menos consciente, ao sentimento difuso de uma ordem urbanística ainda em gestação, fundada sobre a circulação e a descentralização. O olho da câmera torna-se aí o explorador, clínico em Ruttmann, engajado em Vigo e Vertov. (Ibidem, 2004, p. 69, grifos do autor).

Para Machado (2007, p. 95), o cinema é “[...] uma arte da multiplicação do olhar e da audição, que pulveriza olhos e ouvidos no espaço para construir com eles, entre eles, uma “sintaxe”, ou seja, uma intrincada rede de relações.” (grifos do autor). Atualmente o cinema começa a deixar de ser objeto privilegiado de atenção nas teorias lingüísticas e psicanalíticas para ser substituído pelos estudos de recepção. O interesse das novas abordagens volta-se para a televisão e os novos meios (mídias ou o audiovisual). Há, assim, um redirecionamento da leitura. Sob essa ótica, esse autor afirma que o contexto da recepção é que dita o lugar que o espectador ocupa, no filme e no audiovisual, em geral.

A questão do cinema já não se resolve dentro do campo próprio do cinema. Com a convergência dos meios e a generalização do audiovisual as questões teóricas se deslocaram. Os fundamentos de uma nova teoria do audiovisual podem já não estar sendo construídos no campo específico do cinema. Qualquer enfrentamento do impasse teórico vivido hoje pelo cinema deve, portanto, ser buscado fora do cinema, nesse terreno flutuante de novos meios que se convencionou chamar de ciberespaço. (Ibidem, 2007, p. 130).

Quanto às primeiras experiências com vídeo no Brasil, segundo Machado (1988), os relatos são contraditórios. No final da década de 60, apenas dois ou três anos após seu lançamento comercial no exterior, os primeiros modelos portáteis de *video tape* começaram a aparecer no Brasil, colocados no mercado pela indústria eletrônica japonesa para uso privado nas empresas, destinado ao treinamento de funcionários. Contudo, as expectativas industriais foram superadas, pois a disponibilidade desse equipamento abriu espaço para o surgimento de uma televisão radical, produzida e difundida em circuito fechado, independente dos modelos econômicos e culturais da televisão convencional. O vídeo chegou ao Brasil e muito rapidamente se tornou um dos principais meios de expressão das gerações que despontaram nessa segunda metade do século.

Entre os anos 1970 e 1980, há notáveis modificações do processo de recepção do filme e o modo como a posição e a subjetividade do espectador são construídos pela modelação do imaginário. Em seu livro *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*, Machado indica, já no primeiro capítulo, que as teorias começam a entrar em crise quando “[...] novos meios assumem a hegemonia do mercado audiovisual (hipermídia, realidade virtual, videogames, web arte...) e re-

colocam de nova forma a questão da subjetividade”. O autor discute os regimes de subjetividade que estão sendo instaurados no ciberespaço, a partir dos conceitos de navegação, imersão, avatar, entre outros.

Um grupo de artistas plásticos, a partir de meados da década de 60, buscou o rompimento com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, experimentando os novos suportes para a produção em obras diversas, desde intervenções na paisagem urbana ou a utilização do próprio corpo como suporte, criando performances no espaço público. Segundo Machado (1988), alguns procuraram mesclar *os meios e relativizar as fronteiras entre as artes, produzindo objetos e espetáculos híbridos como as instalações e os happenings*. Outros artistas foram buscar materiais para experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso da fotografia, do cinema e do vídeo.

Para Aumont (2004), o vídeo só é vídeo-arte em um espaço bem diferente, meta-artístico, próximo daquele ocupado pela pintura desde o Dadá.

Machado observa que a vídeo-arte nasce como um fenômeno estético inicialmente circunscrito ao universo das artes plásticas, sendo que o espaço de exibição se restringia ao circuito sofisticado dos museus e galerias de arte. Ademais, observa que essa é uma característica particular da vídeo-arte brasileira, mas não uma tendência universal, uma vez que em outros países a história pode ter sido completamente diferente.

Nos Estados Unidos, por exemplo, a vídeo-arte já nasceu estreitamente ligada à música de vanguarda (Nam June Paik e outros pioneiros eram originalmente compositores) e também à dança, ao teatro e ao cinema experimental, além de, desde os primórdios, ela já ter conseguido encontrar um espaço privilegiado de exibição na própria televisão. (MACHADO, 1988).¹¹

O surgimento de novos meios tecnológicos visuais redireciona a indagação sobre o sujeito e nos coloca diante de outros problemas. Com a generalização desses meios, o dispositivo, o texto e o espectador mudam de estatuto. A tela pequena introduzida pela eletrônica origina uma imagem granulada, reticulada, que favorece um comportamento mais dispersivo do que no cinema. Se a tela do cinema funciona como se fosse transparente, favorecendo a identificação com a realidade, a tela do vídeo tende a ser opaca. Desse modo, tem pouco poder ilusionista, exigindo outro tipo de comportamento, mais vigilante das próprias sensações (MACHADO, 2007).

De maneira geral, para o ponto de interesse desta pesquisa, é possível costurar os pensamentos expostos até aqui sobre as interfaces entre pintura, fotografia e vídeo, passando brevemente pelo cinema, a partir do recorte de Machado.

11. MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo no Brasil*, 1988. Disponível em: www.pucsp.br/~cos-puc/arlando/video.htm. Acesso: 15 SET. 2007.

Na representação óptica herdada do Renascimento, o centro de projeção era, em geral, ocupado pelo olho visualizador da cena, o sujeito da representação. No momento em que contemplava a imagem clássica, o espectador ocupava esse lugar, deixando-se, portanto, “assujeitar” pelo outro, incorporando não apenas a sua visão, mas por extensão os seus afetos e posições subjetivas. Esse processo de “assujeitamento” é largamente facilitado pela transparência dos meios: na pintura, como no cinema, nada se interpõe entre o espectador e a imagem; portanto, o espectador pode supor que a imagem que ele vê é o seu próprio campo de visão “natural”, idêntico ao que ele tem em situações perceptivas não-pictóricas. O efeito de realidade da figuração clássica é, portanto, largamente dependente da transparência dos meios técnicos, e o cinema soube sacar todo proveito disso. Com as tecnologias digitais, as coisas não se passam simples assim. No ciberespaço, a ressonância entre os vários sujeitos “interfaceados” (expressão de Couchot), por mais autêntica que possa parecer, é mediada por toda uma parafernália eletrônica, muito difícil de ser dissimulada. (MACHADO, 2007, p. 231, grifos do autor).

Machado observa que, inserido numa rede digital, o sujeito *interfaceado* adquire “[...] uma espécie de ubiqüidade dialógica¹² que já não tem nada em comum com a impressão de ubiqüidade de meios audiovisuais mais tradicionais, como por exemplo o cinema ou a televisão, que podem também operar em tempo real e presente” (Ibidem, 2007, p. 232, grifos do autor).

Voltaremos a este assunto no Plano 3 desta Dissertação, quando do detalhamento da produção da obra em vídeo-instalação, resultado desta pesquisa, e abordagem de alguns dos assuntos mais específicos sobre a vídeo-arte.

1.1 IMAGENS: MATÉRIA E MEMÓRIA

Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. [...] O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. (CALVINO, 1990, p. 17).

Desde as pinturas pré-históricas das cavernas, muito antes do aparecimento do registro da palavra, as imagens têm sido meios de expressão da cultura humana. Contudo, conforme afirma Santaella (2005, p. 13), “[...] enquanto a propagação da palavra humana começou a adquirir dimensões galácticas já no século XV de

12. Ubiqüidade dialógica, conforme anotações do autor, é um termo também extraído de Edmond Couchot. (MACHADO, 2007, p. 232).

Gutenberg, a galáxia imagética teria de esperar até o século XX para se desenvolver”. Contudo, apesar de vivermos na idade vídeo e infográfica, com o cotidiano sob o domínio das mensagens visuais, não existe uma tradição nos estudos da imagem. Segundo a autora, as investigações das imagens se distribuem por várias disciplinas de pesquisa, em um empreendimento interdisciplinar que envolve história da arte, teorias antropológicas, sociológicas, crítica de arte, estudos das mídias, semiótica visual e teorias da cognição.

Prossequindo com o pensamento dessa autora, vimos que o discurso verbal é necessário ao desenvolvimento de uma teoria das imagens, mas que a separação do código verbal e do visual não pode ser tão radical. Afirma, ainda, que o código verbal não pode se desenvolver sem imagens:

O nosso discurso verbal está permeado de imagens ou, como Peirce diria, de iconicidade. Assim, a teoria das imagens sempre implica o uso de imagens. A palavra “teoria”, aliás, já contém na sua raiz uma imagem, pois “teoria”, na sua etimologia, significa “vista”, que vem do verbo grego *theorein*: “ver, olhar, contemplar ou mirar”. (Ibidem, 2005, p. 14, grifos do autor).

A autora aborda que são dois os domínios do mundo das imagens: o primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. Sob esse aspecto, as imagens são objetos materiais, signos que representam o meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens mentais: visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou representações mentais. E que ambos os domínios não existem separados, pois estão ligados na sua gênese. Ou seja, “[...] não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (Ibidem, 2005, p. 15).

Para a autora, os conceitos unificadores dos dois domínios são os conceitos de signo e representação, sendo na definição desses dois conceitos que é possível reencontrar os dois domínios da imagem: o lado perceptível e o lado mental. A semiótica e a ciência cognitiva são responsáveis pelo estudo das representações visuais e mentais.

O conceito de representação tem sido um conceito-chave da semiótica. Desde a escolástica medieval, na qual este se referia, de maneira geral, a signos, símbolos, imagens e a várias formas de substituição.

Hoje, o conceito se encontra no centro da teoria cognitiva, que trata de temas como analógica, digital, proposicional, cognitiva, ou de maneira geral, representação mental. (Ibidem, 2005, p. 15).

O conceito de representação possui definições muito variadas na semiótica geral. Para Santaella, devido à tradução, existem muitos problemas na discussão do

conceito de representação. “O âmbito da sua significação situa-se entre apresentação e imaginação e estende-se, assim, a conceitos semióticos centrais como signo, veículo, do signo, imagem (“representação imagética”), assim como significação e referência” (Ibidem, 2005, p. 16, grifos do autor).

A semiótica discute a dicotomia representação/apresentação sob dois aspectos. ‘Por um lado, há a questão sobre até que ponto a função de signos é “re-presentativa”; por outro, há a questão sobre a existência de signos não-representativos’. (SANTAELLA, 2005, p. 19, grifos do autor).

Pela etimologia o conceito de representação se encontra em oposição ao de (a)apresentação, ou seja, “[...] uma representação pressupõe a reprodução de algo já presente na consciência e essa é a idéia que está na história da semiótica”. A oposição “representação vs. apresentação” foi aprofundada na psicologia e na filosofia (SANTAELLA, 2005, p. 20).

Para Santaella,

Com toda a variedade de uso é possível fixar que “apresentação” é utilizada tendencialmente para a presença direta de um conteúdo na mente, enquanto “representação” é reservada para casos de consciência de um conteúdo, nos quais os momentos de redação, reprodução e duplicação estão em jogo”. (Ibidem, 2005, p. 20, grifos do autor).

Contudo a autora afirma que dois argumentos se dirigem contra a visão da qualidade sígnica como re-presentação:

Um contra-argumento se refere aos fenômenos sígnicos que parecem não ter nada “novamente significado” em si. Um outro grupo de contra-argumentos se encontra na tese neo-estruturalista da autoreferencialidade essencial dos signos, que se manifesta no pós-modernismo com a crise da representação. (Ibidem, 2005, p. 20, grifos do autor).

Para Santaella a crise da representação promove discussões sobre temas bastante variados para os teóricos e filósofos na pós-modernidade, citando como exemplos:

[...] a tese de G. Lukács, da impossibilidade de representação do mundo da arte do século XX; a tese de Lyotard da perda de uma realidade que precede a representação em um mundo que se apresenta por frases, já que ele perdeu sua representatividade absoluta; e, finalmente, a visão de Heidegger da *repräsentatio* como um resultado de “trazer para si o existente como um contrário, relacioná-lo consigo próprio e, neste sentido, recuperá-lo para si como um campo decisivo”. (Ibidem, 2005, p. 22, grifos do autor).

Contudo, a autora afirma que “[...] na filosofia das idéias de Platão, a esfera das idéias se constituía primeiramente de palavras (logos) e, somente em segunda linha, de imagem (*eikon*)”. Para Platão, “[...] as imagens não eram o resultado da percep-

ção (*aisthesis*), mas tinham sua origem na própria alma” (PLATÃO apud SANTAELLA, 2005, p. 28). O contrário era percebido por Aristóteles, que “[...] dava às imagens um significado maior no processo do pensamento e defendia a tese de que o pensamento é impossível sem imagens” (ARISTOTELES apud SANTAELLA, 2005, p. 28).

Para falar sobre imagens, sob o ponto de vista que interessa a esta pesquisa, são importantes os estudos sobre as suas relações com espaço, tempo e movimento, sobre as variedades da imagem-movimento. Para tanto, recorreremos aos estudos de Deleuze (2004).

Conforme afirma Deleuze (2004), a crise histórica da psicologia coincide com a impossibilidade de afirmação sobre a posição anterior em que as imagens eram postas na consciência e os movimentos, no espaço. Ele referencia o que Bérghson no seu livro *A evolução criativa* (1907), chama de “[...] ilusão cinematográfica”. De acordo com Deleuze, a experiência do cinema reconstitui o movimento com cortes imóveis, o que para Bérghson nada mais é do que fazer “[...] o que faz a percepção natural” (BÉRGSON, 1999 apud DELEUZE, 2004, p. 12).

Segundo Deleuze, “[...] a essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no meio, na correnteza do desenvolvimento, quando as suas forças se afirmam” (Ibidem, 2004, p. 13). E Bérghson sabia disso, afirma Deleuze. Para Deleuze, Bérghson transformou a filosofia ao colocar a questão do “novo” em vez da questão da eternidade. (BÉRGSON, 1999 apud DELEUZE, 2004, p. 13).

O cinema no início foi forçado a imitar a percepção natural:

Por um lado, a tomada de vista era fixa, o plano era espacial e formalmente imóvel; por outro lado, o aparelho de captação de imagens confundia-se com o aparelho de projeção, dotado de um tempo uniforme abstrato. A evolução do cinema, a conquista da sua própria essência ou novidade, far-se-á pela montagem, a câmara móvel, e a emancipação da captação de imagem que se separa da projeção. Nesse momento, o plano deixará de ser uma categoria espacial para tornar-se temporal; o corte passará a ser um corte móvel e deixará de ser imóvel. O cinema encontrará precisamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*¹³. (DELEUZE, 2004, p. 13).

As condições determinantes do cinema, segundo Deleuze, são as seguintes:

Não somente a fotografia, mas a fotografia instantânea (a fotografia de pose pertence à outra linhagem); a equidistância dos instantâneos; a passagem desta equidistância para um suporte que constitui o “filme” (foram Edison e Dickson que perfuraram a película); um mecanismo de arrasto das imagens (o arrasto de Lumière). É nesse sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do momento qualquer, isto é, em função de instantes equidistantes escolhidos de maneira a dar impressão de continuidade. (Ibidem, 2004, p. 16, grifos nossos).

13. BÉRGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

O autor afirma que o cinema parece alimentar-se de instantes “notáveis”, que podem ser chamados de “privilegiados”, mas que estes instantes são apenas pontos singulares que pertencem ao movimento e “[...] não momentos de atualização de uma forma transcendente” (DELEUZE, 2004, p. 17).

Para o autor, Eisenstein¹⁴ extrai dos movimentos ou das evoluções certos momentos de crise de que faz o objeto, por excelência, do cinema. E o que ele designava por “patético” são as seleções de pontas e gritos, em que ele “[...] leva as cenas ao paroxismo e coloca-as em colisão uma com a outra”.

Os instantes privilegiados de Eisenstein, ou de qualquer outro autor, são ainda instantes quaisquer; simplesmente, o instante qualquer pode ser regular ou singular, vulgar ou notável. Que Eisenstein selecione instantes notáveis não impede que ele os extraia de uma análise imanente do movimento, de maneira nenhuma de uma síntese transcendente. O instante notável ou singular continua a ser um instante qualquer por entre outros. É precisamente a diferença entre a dialética moderna, de que Eisenstein reclama, e a dialética antiga. Esta é a ordem das formas transcendentes que se atualizam num movimento, enquanto que aquela é a produção e a confrontação de pontos singulares imanente ao movimento. Ora, esta produção de singularidades (o salto qualitativo) faz-se por acumulação de ordinários (processo quantitativo), de tal modo que o singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não-ordinário ou não-regular. Eisenstein, ele próprio, sublinhava que “patético” supunha “o orgânico”, assim como o conjunto organizado dos instantes quaisquer onde os cortes têm de passar. (DELEUZE, 2004, p. 17, grifos do autor).

Deleuze afirma que “[...] o instante qualquer é o instante equidistante de outro” (DELEUZE, 2004, p.17). O cinema é definido como o sistema que reproduz o movimento ao relacioná-lo ao instante qualquer. E esse sistema que, segundo Deleuze, não interessou à ciência e tampouco teve um interesse artístico, deixou o cinema numa situação ambígua, pois, como “arte industrial”: não era uma arte nem uma ciência. Contudo, afirma, as artes passavam por um período de evolução que mudava o estatuto do movimento, até na pintura. Assim é que a dança, o *ballet*, abandonavam as poses e libertavam “[...] ações capazes de responder a acidentes do meio, isto é, à repartição de pontos de um espaço ou momentos de um acontecimento” (Ibidem, 2004, p. 18).

Deleuze explica que,

Quando se relaciona o movimento a momentos quaisquer: tem de se de-
vir capaz de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular,
em qualquer dos momentos: é uma conversão total da filosofia, e era o que

14. Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948) — Professor e pensador do cinema, é um dos nomes fundamentais na consolidação da linguagem das imagens em movimento. Com 26 anos fez “A greve”, mostrando que arte e política podiam andar juntas. Com 27, deu ao mundo *O Encouraçado Potemkin*, tão (ou mais) importante que *Cidadão Kane* na história do cinema. Disponível em: <http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/eisenstein.htm>. Acesso: 07 ABR. 2008.

Bérgson se propunha fazer por fim, dar à ciência moderna a metafísica que lhe corresponde, que lhe falta, como uma metade falta à sua outra metade. (Ibidem, 2004, p. 19).

De certo modo, conforme Deleuze, o cinema tem um papel importante a desempenhar na formação deste novo pensamento filosófico trazido por Bérgson, segundo o qual “[...] o instante é não só um corte imóvel do movimento, mas este é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo” (BÉRGSON apud DELEUZE, 2004, p. 20).

O que implica que o movimento exprime algo de mais profundo, que é a mudança na duração ou o todo. Que a duração seja mudança, faz parte da sua própria definição: ela muda e não pára de mudar. Por exemplo, a matéria move-se, mas não muda. Ora, o movimento exprime uma mudança na duração ou no todo. O que levanta problema é, por um lado, esta expressão e, por outro, esta identificação todo-duração. (DELEUZE, 2004, p. 20).

Em *Matéria e Memória*, Bérgson oferece exemplos, para esclarecer que “[...] o movimento é uma translação no espaço e, portanto, cada vez que há translação de partes no espaço, também há mudança qualitativa no todo” (BÉRGSON apud DELEUZE, 2004, p. 20).

Deleuze diz que o que Bérgson descobre, “[...] além de translação, é a vibração, a irradiação” (DELEUZE, 2004, p. 20). E acrescenta que o engano é de julgar que “[...] o que se move são elementos quaisquer exteriores às qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo em que os pretensos elementos se movem” (Ibidem, 2004, p. 20-21).

Deleuze afirma ainda que, para Bérgson, “[...] o Todo não é dado nem doável”. E explica que Bérgson considerava que “[...] se o todo não é doável é porque ele é o Aberto, e que lhe pertence mudar infinitamente ou de fazer surgir algo de novo, em suma, de durar” (BÉRGSON apud DELEUZE, 2004, p. 22).

De tal maneira que cada vez que estivermos perante uma duração ou numa duração, poder-se-á concluir a existência de um todo que muda e que é aberto algures. É conhecido que Bérgson descobriu primeiro a duração como idêntica à consciência. Mas um estudo mais aprofundado da consciência levou-o a demonstrar que ela só existia ao abrir-se sobre um todo, coincidindo com a abertura de um todo.

Se fosse necessário definir o todo, fá-lo-íamos pela Relação. É que esta não é uma propriedade dos objetos, é sempre exterior aos seus termos. Ela é igualmente inseparável do aberto, e apresenta a existência do espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos, mas ao todo, na condição de não o confundir com um conjunto fechado de objetos.

Pelo movimento no espaço, os objetos dum conjunto mudam de posições respectivas. Mas, pelas relações, o todo transforma-se ou muda de qualidade. Da duração mesmo ou do tempo, podemos dizer que ele é o todo das relações. (Ibidem, 2004, p. 22-23).

Deleuze observa que “[...] um todo não é fechado, é aberto, não tem partes, não se divide sem mudar de natureza em cada etapa da divisão” (Ibidem, 2004, p. 23).

O todo cria-se, e não para de criar-se numa outra dimensão sem partes, como que arrasta o conjunto de um estado qualitativo para outro, como o puro devir que passa incessantemente por esses estados. É nesse sentido que ele é espiritual ou mental. (Ibidem, 2004, p. 23).

Em resumo, para Deleuze, de certo modo, o movimento tem duas faces.

Por um lado, é o que se passa entre os objetos ou partes, por outro lado, o que exprime a duração ou o todo. Faz com que a duração, ao mudar de natureza, se divida em objetos, e que os objetos, ao aprofundar-se, ao perder os contornos, se reúnam na duração. Dir-se-ia que o movimento relaciona os objetos de um sistema fechado à duração aberta, e a duração aos objetos do sistema que ela força a abrir-se. O movimento relaciona os objetos entre os quais este se estabelece em relação ao todo que muda, que ele exprime, e inversamente. Pelo movimento, o todo divide-se pelos objetos, e os objetos reúnem-se no todo: e, entre ambos precisamente, “tudo muda”. (Ibidem, 2004, p. 24, grifos do autor)

Sob esta ótica Deleuze afirma que é possível compreender a tese de Bergson, citando que não há apenas imagens instantâneas, ou seja, cortes imóveis do movimento, mas “[...] há imagens-movimento que são cortes móveis da duração e há imagens-tempo, isto é, imagens-duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, além do próprio movimento [...]” (Ibidem, 2004, p. 24).

Quanto ao quadro e o enquadramento, o autor explica:

[...] enquadramento seria a determinação de um conjunto fechado que compreende tudo o que está presente na imagem, décors, personagens, acessórios. O quadro constitui um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram eles próprios em subconjuntos. Pode-se fazer uma discriminação. É evidente, essas partes são elas próprias em imagem. O que faz dizer a Jakobson que são objetos-signos, e, a Pasolini, “cine-mas”. (Ibidem, 2004, p. 25, grifos do autor).

Conforme o autor a função implícita do quadro seria a de gravar informações sonoras e visuais:

[...] o quadro é inseparável de duas tendências: à saturação e à rarefação. Sobretudo o grande ecrã e a profundidade de campo permitiram multiplicar os dados independentes ao ponto que uma cena secundária aparece na frente enquanto que o principal se passa no fundo (Wyler) ou que já não se pode fazer uma diferença entre o principal e o secundário (Altman). (Ibidem, 2004, p. 25).

Para Deleuze a rarefação ou a saturação no quadro dá-nos a ver o legível e o invisível, enquanto “[...] a concepção física ou dinâmica do quadro induz conjuntos fluxos que já só se dividem em zonas ou superfícies” (Ibidem, 2004, p. 28).

A imagem cinematográfica é sempre dividida. A razão última é que o ecrã como quadro dos quadros, banho de paisagem e grande plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não estão no mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos os sentidos o quadro confirma uma desterritorialização da imagem. (Ibidem, 2004, p. 28).

Tudo isto nos leva ao campo e ao fora de campo. Sobre este assunto Deleuze (2004, p. 30) afirma que o fora de campo não é uma negação, mas “[...] aponta para o que não se ouve e não se vê logo perfeitamente presente”. Além do que, “[...] qualquer “enquadramento determina um fora de campo”, havendo dois aspectos “diferentes do fora de campo em que cada um deles aponta para um modo de enquadramento” (Ibidem, 2004, p. 30).

E defende a idéia de que há um fio que atravessa os conjuntos:

O todo é o fio que atravessa os conjuntos, e dá a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar com outro, até ao infinito. O todo também é o Aberto, e aponta para o tempo ou mesmo para o espírito do que para a matéria e para o espaço. Qualquer que seja a sua relação, não se confunde o prolongamento dos conjuntos uns nos outros, e a abertura do todo que passa em cada um deles. (Ibidem, 2004, p. 31).

Em resumo para esse autor o enquadramento é a arte de escolher as partes de toda a espécie que entra num conjunto, o qual consiste em um sistema relativa e artificialmente fechado.

O sistema fechado determinado pelo enquadramento pode ser considerado pela relação aos dados que comunica aos espectadores: é informático, e saturado ou rarefeito. Considerado em si mesmo e como limitação, é geométrico, ou então é físico e dinâmico. É um sistema óptico, quando for considerado em relação ao ponto de vista, ao ângulo de enquadramento: então é pragmaticamente justificado, ou reclama uma mais alta justificação. Por fim, determina um fora de campo, seja sob forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra. (Ibidem, 2004, p. 33).

O plano tem faces onde uma delas é “[...] estendida para o conjunto de que traduz as modificações entre partes [...]” e a outra face é “[...] estendida para o todo de que exprime a mudança, ou pelo menos uma mudança” (Ibidem, 2004, p. 35).

Donde a situação do plano, que se pode definir abstratamente como intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo. Ora estendido para o pólo do enquadramento, ora estendido para o pólo da montagem. O plano é o movimento, considerado sob o seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração. (Ibidem, 2004, p. 35).

De maneira mais abrangente o que é dito por Deleuze (Ibidem, p. 35) é que “[...] o plano age como uma consciência”. Afirma, ademais, que “O plano traça um movi-

mento que faz com que as coisas entre as quais ele se estabelece não parem de se reunir num todo, e o todo, de se dividir entre as coisas (o Dividual)” (Ibidem, 2004, p. 36).

Sob essa ótica, “[...] o plano é a imagem-movimento, é o corte móvel de uma duração, enquanto relaciona o movimento com um todo que muda” (Ibidem, 2004, p. 38).

De certo modo, a natureza do plano foi desenvolvida de forma mais profunda por Epstein¹⁵. Para ele, a natureza do plano podia ser comparada com “[...] o puro movimento”, comparando-o a uma pintura cubista ou simultaneista. E, “[...] ainda mais diretamente que a pintura, o cinema dá um relevo no tempo, uma perspectiva no tempo: exprime o próprio tempo como perspectiva ou relevo¹⁶” (EPSTEIN apud DELEUZE, 2004, p.40)

Conforme Deleuze é viável reservar o termo *plano* para as determinações espaciais, fatias de espaço ou distâncias em relação à câmara, pois “[...] a noção de plano pode ter uma unidade e uma extensão suficientes se lhe dermos o seu pleno sentido projetivo, perspectivo ou temporal” (2004, p. 43).

Os planos, como determinações espaciais imóveis, podem perfeitamente nesse sentido ser a multiplicidade que corresponde à unidade do plano, como corte móvel ou perspectiva temporal. A unidade pode variar segundo a multiplicidade que contém, mas nunca será a unidade dessa multiplicidade correlativa. (Ibidem, 2004, p. 43).

A unidade do plano pode ser vista sob diversas perspectivas. Deleuze distingue vários casos. O primeiro deles implica “[...] o movimento contínuo da câmara que define o plano, quaisquer que sejam as mudanças de ângulos e de pontos de vista múltiplos (por exemplo, o *travelling*¹⁷)”. No segundo caso, é a continuidade de *raccord*¹⁸ que constitui a unidade do plano, embora essa unidade tenha por “matéria” dois ou vários planos sucessivos que podem ser fixos. No terceiro caso, um plano de longa duração fixa ou móvel, “plano-sequência”, com profundidade de campo. Neste

15. Jean Epstein (1897-1953), realizador de cinema polaco-francês, escreveu várias obras sobre cinematografia, como *Le Cinéma du Diable* (1947) e *L'Esprit de Cinéma* (1955), que exerceram grande influência no cinema francês posterior à I Guerra Mundial. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean_Epstein. Acesso: 7 ABR. 2008.

16. Segundo Deleuze, Epstein escreve este texto a propósito de Fernand Léger, considerado o pintor mais próximo do cinema (DELEUZE, 2004, p. 40).

17. Travelling significa o movimento de câmara que permite deslocar o suporte, o corpo e a objetiva para várias direções. A câmara é movida sobre um carrinho (ou qualquer suporte móvel) num eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado. Este acompanhamento pode ser lateral ou frontal, neste último caso podendo ser de aproximação ou de afastamento. Disponível em: <http://cariesdocinema.blogspot.com/2008/05/linguagem-cinematografica.html>. Acesso: 07 OUT. 2008.

18. Raccord é o termo utilizado para as ligações ou passagens de uns planos para outros, continuidade de movimento, de olhar, de posição dos atores e objetos entre um plano e outro. Pode ser de vários tipos. O raccord no movimento ou ação pode ser construído relativamente ao ângulo de visão ou à escala (regras dos 30°), à direção, ao gesto, ao olhar, ao campo/contra-campo, etc. Disponível em: http://www.heco.com.br/montagem/ensaios/04_03.php. Acesso: 07 OUT. 2008.

caso, “[...] o plano compreende em si todas as fatias de espaço simultaneamente, desde o grande plano ao plano afastado, mas também tem uma unidade que permite defini-lo como um plano” (Ibidem, 2004, p. 43).

O quarto caso o plano-seqüência não compreende nenhuma profundidade, sobreposição ou perspectiva:

[...] pelo contrário, achata todos os planos espaciais sobre um só ante-plano que passa por diferentes enquadramentos, de tal maneira que a unidade do plano aponta para a perfeita planitude da imagem, enquanto que a multiplicidade correlativa é a dos re-enquadramentos. [...] as imagens sem profundidade ou de fraca profundidade formam um tipo de plano deslizante e escorregadio, que se opõe ao volume de imagens profundas. (Ibidem, 2004, p. 45).

Segundo Deleuze “[...] por intermédio dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords*, a montagem é a determinação do Todo (o terceiro nível Bérghso-niano). Eisenstein insiste em lembrar que a montagem é o todo do filme, a Idéia”. E complementa:

A montagem é essa operação que se apóia nas imagens-movimento para lhes soltar o todo, a Idéia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, visto que é deduzida das imagens-movimento e das suas relações. Por isso, a montagem não surge depois. É mesmo necessário que o todo esteja primeiro de uma certa maneira, que seja pressuposto. (Ibidem, 2004, p. 47).

Deleuze considera que “[...] montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento como constituindo uma imagem indireta do tempo” (Ibidem, 2004, p. 48). E revela que a grande descoberta do diretor norte-americano Griffith¹⁹ foi a concepção da “[...] composição das imagens-movimento como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica” (Ibidem, 2004, p. 48).

Ainda sobre a montagem das imagens no cinema²⁰, o autor afirma:

A única generalidade da montagem é que põe a imagem cinematográfica em relação com o todo, ou seja, com o tempo concebido em Aberto. Dá-lhe, deste modo, uma imagem indirecta do tempo, simultaneamente na imagem-movimento particular e no todo do filme. É, por um lado, o presente variável, e por outro, a imensidão do futuro e do passado. Pareceu-nos que as formas de montagem determinavam diferentemente esses dois aspectos. O presente variável podia tornar-se intervalo, salto qualitativo, unidade numérica, grau intensivo, e o todo, todo orgânico, totalização dialética, totalidade desmesurada do sublime matemático, totalidade intensiva do sublime dinâmico. (Ibidem, 2004, p. 82).

19. David Wark Griffith, considerado o criador da linguagem cinematográfica, foi diretor de cinema norte-americano, um dos maiores realizadores do início da cinematografia e introdutor de inovações profundas na forma de fazer cinema.

20. Assunto do Capítulo 3 da obra *Imagem-movimento: cinema I*, o qual será abordado no terceiro plano desta Dissertação.

Deleuze defende que é preciso questionar a imagem-movimento por si mesma, em todas as suas espécies e sob todas as suas faces:

Na consciência, só há imagens, qualitativas, inextensas. No espaço, só há movimentos, extensos, quantitativos. Mas, como passar duma ordem para a outra? Como se explica que os movimentos produzem de repente uma imagem, como na percepção ou que a imagem produza um movimento, como na ação voluntária? Se se invocar o cérebro, é preciso dotá-lo de um poder milagroso. E como impedir que o movimento já não seja de antemão imagem, pelo menos virtual, e que a imagem não seja de antemão movimento, pelo menos possível? O que parecia sem saída era, por fim, a confrontação do materialismo e do idealismo, um querendo reconstruir a ordem da consciência com puros movimentos materiais, o outro, a ordem do universo com puras imagens na consciência²¹. Era necessário a todo custo ultrapassar esta dualidade da imagem e do movimento, da consciência e da coisa. (DELEUZE, 2004, p. 83).

Bellour²² (2004) afirma que não é possível continuar a falar em imagens simples, pois a imagem-vídeo cria “[...] uma nova linguagem, uma nova forma utópica, capaz de permitir, a partir da integração com outras formas de expressão (cinema, fotografia, pintura), sua organização em um sistema próprio”. Para o autor, cinema, fotografia e pintura entraram em fusão e se tornaram hoje o que conhecemos como imagem.

Bellour (2004) diz que a captação quanto à pós-produção auxilia na busca para se chegar à obtenção da “[...] imagem que vem de dentro da mente para uma tela diante de olhos”. A imagem passa a ser artificial porque moldada às vontades e anseios do espectador e, assim, é possível dar início a um mapeamento de estruturas conceituais no cérebro que podem se tornar comuns a um grande contingente de pessoas. O mesmo autor cita que os VJ's²³ são exemplos de como se chega ao extremo da simultaneidade de tempo e espaço. Os VJ's trabalham com imagens em constante mutação, diversas janelas que integram e compõem um plano, tudo isso seguindo e tentando acompanhar os sentimentos provocados pelo hibridismo da música eletrônica, uma sintonia perfeita entre imagem e som. Quase todos os conceitos que o autor

21. Deleuze explica que este é o tema mais geral do primeiro capítulo e a conclusão de *Matéria e Memória*, de Henri Bergson.

22. BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997. Bellour é um crítico e teórico francês, um dos fundadores da revista de cinema *Traffic*, além de ser brilhante na análise de filmes; destaca-se também pela reflexão sobre o surgimento do vídeo e as novas formas de arte como a instalação e o CD-Rom. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252002000200027&script=sciarttext>. Acesso: 27 SET. 2008.

23. VJ ou video jockey é a denominação geralmente dada aos profissionais responsáveis pela manipulação em tempo real de vídeos em eventos ao vivo ou programas de televisão, tendo estes vídeos como função, na maioria das ocasiões, a ilustração de músicas e a transmissão de sensações diversas para o público. Tendo como origem a videoarte, o vjing (pronuncia-se víi-djáin), que é o nome dado à atividade profissional dos manipuladores de vídeo em tempo real) usa elementos de vídeo puro e simples, videoarte, tv, videogame, cinema e uma infinidade de influências do meio audiovisual. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/VJ>. Acesso: 07 OUT. 2008.

defende de nova linguagem se encaixam no movimento. As relações das imagens, que sozinhas não teriam grande impacto, juntas geram um outro movimento, ritmo e tempo. “O devir das imagens, o intervalo entre elas favorece um enorme campo de possibilidades, múltiplas camadas, multiplicidade de olhares e pontos de vista” (BELLOUR, 1997).

Sob esta ótica deve-se pensar uma conexão desse pensamento ao “rizoma” de Deleuze e Guattari. Estes dois autores²⁴ trazem um projeto denominado por eles mesmos de “construtivista” (DELEUZE, 1995, p. 8). Segundo eles, “platôs” seriam a tentativa de constituir um pensamento que se efetue através do “múltiplo” — que não se efetue por dicotomia, tal como na psicanálise, na lingüística e na informática, a partir de uma lógica binária, dualista, do tipo “sujeito-objeto” — mas de modo a construir uma teoria das multiplicidades que fosse imanente, com propostas concretas de pensamento, ao invés de simplesmente se limitar à crítica da psicanálise.

É uma teoria das multiplicidades por elas mesmas, no ponto em que o múltiplo passa ao estado de substantivo [...] As multiplicidades são, para eles, a própria realidade e não supõem nenhuma unidade, não entram na totalidade e tampouco remetem a um sujeito. (DELEUZE, 1995, p. 8).

As multiplicidades nos remetem aos aspectos trazidos por Machado relativos à imagem digital e suas múltiplas camadas:

Mesmo quando o resultado atualizado na tela do monitor é semelhante a uma imagem produzida no quadro de um pintor ou registrada na câmera de um fotógrafo, há grande diferença entre o conceito de “imagem” com que se trabalha em computação gráfica e o conceito forjado através da experiência com meios imagéticos tradicionais. (MACHADO, 1988, p. 144).

Conforme explica Machado no universo do computador “[...] as formas geradas não são resultado de ações físicas (como na pintura), nem de uma conexão fotoquímica ou eletrônica de um objeto físico, com um suporte de registro (como na fotografia, cinema, televisão)” (Ibidem, 1988, p.144). Nesse universo, imagens são matrizes matemáticas, ordens retangulares de números que podem ser transformados de infinitas maneiras.

Colocados em relação a um sistema de coordenadas X, Y e Z, esses valores numéricos podem ser “plotados” (colocados num determinado lugar da grade de pixels que constitui a tela) ampliados, diminuídos, invertidos, comprimidos ou dilatados nos mais variados sentidos, deslocados de posição, girados, somados com outros ou deles deduzidos, tudo através de operações matemáticas. (Ibidem, 1988, p. 144, grifos do autor).

24. DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: editora 34, 1995. v. 1.

Segundo o autor, o resultado de todos esses cálculos pode ser visualizado numa tela de monitor do mesmo modo que um conceito abstrato (uma equação), podendo ter também uma expressão geométrica visível.

Mas no caso dos gráficos de computador, deve ficar claro que a atualização de uma imagem não esgota as possibilidades de visualização, pois o programa, na maioria das vezes, tem sempre infinitas maneiras de exibir um único objeto. Philippe Quéau sugere que se deva considerar a imagem gerada em computador como uma meta-imagem, ou seja, a atualização provisória de um campo de possibilidades, portanto algo necessariamente parcial, metonímia de um universo plástico potencial que ela não pode jamais exibir no seu todo. (Ibidem, 1988, p. 145)

Machado (1988) afirma que alguns deslocamentos são impostos pela cultura da informática sobre a produção humana de signos, o que desestabiliza os “[...] cânones que nos permitiam distinguir entre o concreto e o abstrato, entre o natural e o formal”. Segundo o autor, a computação gráfica tem a potencialidade para tornar sensível o formal, dando uma dimensão concreta ao universo de pura abstração da matemática (Ibidem, 1988). A tendência à geometrização tem sido apontada como o limite da computação gráfica e a sua “diferença” em relação aos meios plásticos tradicionais: pintura e fotografia.

Apesar de não pretendermos investir nesses aspectos sobre a imagem digital, dada a especificidade do assunto, vale ressaltar que, conforme aponta Machado, com a codificação digital há um distanciamento mais acentuado entre o vídeo e o padrão fotográfico, com uma maior aproximação do desenho ou das artes gráficas em geral, transformando-se “[...] num meio de extrema sofisticação imagética, capaz de produzir uma gama de formas e de cores que antes era privilégio exclusivo das artes plásticas” (Ibidem, 1988, p. 162).

Por outro lado, essas e outras questões que o virtual nos oportuniza e que interessam a esta pesquisa serão aprofundadas posteriormente (Plano 3).

Ao trabalhar com imagens capturadas em paisagens urbanas, notam-se os aspectos característicos de um processo de *desterritorialização* de signos e de cultura. De maneiras desiguais, os grupos apropriam-se de elementos de várias sociedades, combinando-os e transformando-os. A *(des)territorialização* acontece de forma simultânea diante de fortes movimentos de *(re)territorialização*, segundo o geógrafo e professor Santos²⁵:

Vive-se em um mundo confuso e confusamente percebido, onde haveria um paradoxo pedindo explicação, em uma era globalizada cujos fundamentos são a informação e o seu império, que encontram alicerce na produção de imagens e do imaginário [...] (SANTOS, 1996).

25. Milton Almeida dos Santos (1926/2001) foi advogado e um dos pensadores expoentes da geografia brasileira após a década de 1970. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Santos. Acesso: 24 JUL. 2007.

Segundo Ortiz²⁶ (2003), com a virada do século, nós nos demos conta de sermos partícipes de um mesmo cotidiano mundial. Com a invasão dos computadores e das redes de comunicação em nossas vidas, deixamos de fazer viagens no sentido mais antigo da palavra, para compartilharmos o mesmo cotidiano de outras pessoas situadas em lugares mais afastados. Assim, a mundialização da cultura reorienta as sociedades atuais, favorecendo reflexões sobre os contornos de uma civilização mundial, em que são muitos os signos e os emblemas que circulam pelos espaços (des)territorializados. Com a (des)territorialização aqui referida (das coisas), os desafios são muitos e levam à necessidade de estudos específicos dos vários aspectos que envolvem inúmeras questões, tais como o contraponto entre a cultura nacional e a cultura mundial.

A noção de OUTRO se transforma. [...] O outro, incompreensível, remoto, podia ser entendido no seu exotismo, na sua integridade, na sua autenticidade. [...] Mas, com a mundialização da cultura, o desencaixar do espaço torna o próximo distante, estendendo sua presença aos territórios afastados. A viagem deixa de revelar o distinto, o estranho, e se constitui numa extensão do nós. Um nós difuso, complexo, que se insinua nos lugares, a despeito de suas idiosincrasias, de sua história. O mundo, ao se tornar único, aproxima suas partes, fundindo-as em um processo civilizatório comum a todas. (ORTIZ, 2003, p. 220).

Para Ortiz é no âmbito *da cultura* que se expressam, de modo particularmente nítido, algumas das características mais originais e surpreendentes da mundialização: *a desterritorialização das coisas, gentes e idéias, a proliferação de colagens, pastiches e simulacros, a transfiguração da realidade em virtualidade e vice-versa.*

Os termos *códigos e territorialidades, descodificações e desterritorializações* servem como conexões para as inúmeras questões que envolvem o conceito do rizoma²⁷. Propomos, pois, caminhar em uma rede *rizomática*, como a compreende Deleuze, para que se possa navegar em diferentes direções, a partir do impulso pelos devires que se sucedem às questões propostas.

Segundo Deleuze e Guattari (2007, contra-capá do livro, grifos do autor):

Um rizoma não começa nem conclui, ele encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.

26. Renato Ortiz, sociólogo, é autor de *Mundialização e Cultura*, São Paulo: Brasiliense, 2003.

27. Rizoma [Do gr. *rhizoma*, ‘o que está enraizado’.] em botânica é um tipo de caule que algumas plantas verdes possuem, que cresce horizontalmente, muitas vezes subterrâneo, mas podendo também ter porções aéreas. O caule do lírio e da bananeira são totalmente subterrâneos, mas certos fetos desenvolvem rizomas parcialmente aéreos. Certos rizomas, como em várias de capim (gramíneas), servem como órgãos de reprodução vegetativa ou assexuada, desenvolvendo raízes e caules aéreos nos seus nós. Disponível em: *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0* — © O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa corresponde à 3ª edição, 1ª impressão da Editora Positivo, revista e atualizada do Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa, contendo 435 mil verbetes, locuções e definições. ©2004 by Regis Ltda.

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

Visualizo este trabalho como um “rizoma”, com princípios de conexão e de heterogeneidade, onde qualquer ponto pode ser conectado a outro. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. Sob esta inspiração, imagino uma obra com: multiplicidades, linhas, estratos e segmentos. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata ou de desterritorialização, segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.

Proponho que o conceito de rizoma seja o elo entre as imagens digitais e o vídeo: suas múltiplas camadas e multiplicidades, seu processo onde imagens nascem de imagens em um regime de auto-geração, num constante deslizar de umas sobre as outras. E, também, o elo com a cidade de *Eikon*.

1.2 CIDADE DE EIKON

Os antigos construíram Valdrada à beira de um lago com casas repletas de varandas sobrepostas e com ruas suspensas sobre a água desembocando em parapeitos e balaustrados. Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo.

Os habitantes de Valdrada sabem que todos os seus atos são simultaneamente aquele ato e a sua imagem especular, que possui a especial dignidade das imagens, e essa consciência impede-os de abandonarem-se ao acaso e ao esquecimento mesmo que por um único instante.

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente sem se amar. (CALVINO, 1990, p. 53-54).

Em *As cidades Invisíveis*, Ítalo Calvino apresenta, através de 55 mini-contos, o seu fascínio pelo complexo símbolo da cidade. Em cada um deles, o famoso viajante veneziano Marco Polo descreve para Kublai Khan as incontáveis cidades do império deste conquistador mongol, seus símbolos e as surpresas que elas abrigam em torno dos seus muros. À medida que íamos desenvolvendo a pesquisa, eram esses textos que nos serviam de inspiração, cada descoberta da “cidade” por trás das fantásticas cidades... As cidades, as refrações da memória, as duplicidades do espe-

lho, as ambigüidades e os desejos formam a fundação, o esteio para a criação de uma cidade imaginária, fruto da captura de imagens nas cidades de Salvador e de Luanda, e que foi denominada *Eikon*²⁸.

Desde a primeira vez em que estivemos na cidade de Luanda, percebemos a peculiar semelhança com a cidade de Salvador. À medida que caminhávamos por suas ruas, vendo a sua geometria, os seus edifícios, a sua população, a emoção crescia, pois em muitos pontos era Salvador que revíamos. Era como se existisse uma cidade dentro da outra, o que nos lembra as cidades de Calvino²⁹.

Assim como acontece nas Valdradas de Calvino, há uma afinidade, uma energia “amorosa” que une as duas cidades: Luanda e Salvador. Sabe-se que há muito de África em solo brasileiro, o que é bastante evidente na cidade de Salvador, e, ao desembarcar em terras africanas, pode-se constatar o muito de Brasil que os africanos guardam. Tudo isto gerou a semente para a criação de *Eikon*, uma cidade imaginária³⁰ que une as paisagens e as populações de uma e de outra, Salvador e Luanda, de forma que são suprimidas as suas fronteiras, seus limites. Ao caminhar pelas ruas da cidade de *Eikon*, é quase impossível distinguir qual a sua localização, a não ser por um olhar mais atento sobre uma placa de rua, um edifício, uma bandeira, uma palavra em *quimbundu* ou uma *zungueira* (idem) a trabalhar. Formas, cores e sons em turbilhão. Em contração e expansão, pulsando. Explodindo em desfoques momentâneos, fluem homens, mulheres e objetos. Imagens que refletem intenso impulso vital, estímulo sensível à visão, audição, tato e olfato. “Ressonâncias visuais de uma paisagem ausente”, uma re-apresentação da realidade, uma aventura estética a ser proporcionada pelo vídeo, onde as imagens constituem a força matriz desse trabalho.

1.3 RETROSPECTIVO OLHAR

—Você viaja para reviver o seu passado? — era, a esta altura, a pergunta do Khan, que também podia ser formulada da seguinte maneira: — Você viaja para reencontrar o seu futuro?

28. *Eikon* é uma palavra grega que confere ambigüidade ao aspecto mágico da imagem; associações de presença e ausência, imagem refletida e sombra, lembranças e memória. Essa palavra, tanto no grego, quanto no latim (*imago*), confere duplos significados que se relacionam ao aspecto mágico da imagem — a permanente condição de presença e ausência, além de imagem refletida e sombra.

29. CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

30. A abordagem sobre a construção de *Eikon* será desenvolvida no plano 3 desta Dissertação.

E a resposta de Marco:

— Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá. (CALVINO, 1990, p. 29).

Para tecer a trama desta pesquisa apresentamos, a seguir, um relato das experiências anteriores, realizadas durante o exercício profissional, quais sejam, a passagem pela arquitetura e o encontro com a arte através da pintura e, depois, com as linguagens tecnológicas, a escolha da fotografia e do vídeo como formas de expressão.

1.3.1 Primeiros encontros: Luz como fio condutor

A formação em Arquitetura, com atuação em projetos urbanísticos, tornou-se de fundamental importância para a nossa experiência em arte. Os primeiros trabalhos plásticos foram desenvolvidos em linguagem pictórica cuja temática estava relacionada à pesquisa sobre os elementos marinhos e a sua formação. Essa pesquisa, que inicialmente foi promovida pela Disciplina Arte Mural, tendo à frente o Professor Paraíso³¹, possibilitou a produção de uma série de trabalhos em Pintura Acrílica sobre tela³². Dessa série, três obras participaram do I SUAV (Salão Universitário de Artes Visuais) e uma obra participou da I Bienal do Recôncavo, junto à Fundação Danemann, em São Félix-Ba.

Entretanto, para buscar a origem de atuais questionamentos, recorreremos a pesquisas anteriores sobre pedras, cristais de quartzo e luz, na região da Chapada Diamantina, datadas de 1994. Através do estudo das pedras, podem ser identificados e sistematizados diversos períodos de desenvolvimento da espécie humana, desde a idade das cavernas, quando os instrumentos eram feitos de pedra lascada, passando depois a polidas e chegando até os nossos dias com sua utilização nas ciências tecnológicas. Assim, encontramos na pedra o fio condutor que nos levou a algumas das atuais reflexões entre arte e tecnologia. Durante um período que vai até aproximadamente o ano 2002, os trabalhos plásticos foram desenvolvidos em linguagem pictórica, com obras bidimensionais cujo foco era a pedra e as refrações da luz. Além de algumas obras tridimensionais com objetos que utilizavam telas

31. Juarez Paraíso, Artista Plástico formado pela Universidade Federal da Bahia, é Professor e ex-Diretor da EBA-UFBA.

32. Exposição individual *A Reinvenção dos Búzios*, realizada na Galeria ACBEU, em 1991.

de metal de diversos tipos (ferro, estuque, chapas de aço) e pedras em cristal de quartzo. Essas obras participaram de diversas exposições em galerias e espaços culturais em várias cidades.

Tendo ainda a luz como foco de pesquisa e as *paisagens urbanas* como temática, a partir de 2001, passamos a trabalhar com fotografias e tecnologias digital-eletrônicas. Com a disciplina *Pintando com a Luz*³³, nossa obra orienta-se para a migração das formas de um suporte a outro, passando da tela à fotografia, a imagem digital e o vídeo, à luz como matéria. O vídeo permitiu a passagem entre os suportes, a transição entre pintura, fotografia e vídeo, à imagem em movimento. Para essa disciplina, produzimos obras em que a tônica era a experimentação com a luz. Assim, passamos a trabalhar perfurando as telas, bem ao estilo de Lúcio Fontana³⁴, agregando tramas de telas em metal, cristais de *Quartzo*, etc. O trabalho foi naturalmente para o espaço tridimensional com a construção de objetos em que a experimentação era uma necessidade maior, dando início a uma série denominada “Ninhos”, utilizando tela de aço, tela de ferro, estuque, cristais de *quartzo*, entre outros. Para a instalação “Em busca do Eu”, a luz foi usada como fenômeno, matéria do fazer artístico. Essa obra foi selecionada para a XI Bienal do Recôncavo, em 2002.

À medida que avançava com a pesquisa sobre a luz, o trabalho com a fotografia surgiu e, naturalmente, começamos a experimentar o vídeo. Em seguida, a partir de uma série de imagens fotográficas e videográficas, tendo como foco temático o jogo de luz e sombras, realizamos o primeiro vídeo intitulado “Luzir”.

1.3.2 As Imagens Digitais e Outras Possibilidades

Decorrido um ano de estudos sobre a arte contemporânea junto a um grupo de artistas, entre 2003 e 2004, executei alguns projetos em vídeo-arte digital. Na obra *Entre-Imagens*³⁵, realizei um trabalho mais completo, na intenção de romper as fronteiras entre suportes e linguagens. Neste vídeo, trabalhei com ima-

33. Disciplina do Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFBA, realizada em 2002, ministrada pela Prof^a Dr^a M^a das Graças M. Ramos.

34. Lúcio Fontana, artista maior da Arte Espacialista, teve seu apogeu na década de 1950-1960.

35. Esta obra participou da exposição coletiva intitulada *ASSENTOS: Lugares de Ausência*, realizada em 2004, no Museu Carlos Costa Pinto (Salvador), com a curadoria da artista plástica e professora da EBA Dr^a Viga Gordilho e a participação de mais seis artistas com linguagens diferentes: Luiz Mario, Mili Genestreti, Nanci Novais, Terezinha Dumet, Valter Ornellas e a própria Viga Gordilho.

gens de paisagens urbanas (Salvador — São Paulo) mescladas às imagens capturadas na *Internet* e na televisão. Numa abordagem crítica sobre a superexposição a que estamos submetidos pela mídia na contemporaneidade (televisão, *Internet*, *outdoor*, *busdoor*...), a obra sugere reflexões sobre as mudanças de comportamentos e valores.

Para a concepção dessa obra, foram levantadas algumas questões que, de forma resumida, transcrevo aqui, pois trazem a semente dos atuais questionamentos já referidos.

A mídia nos enche de imagens, saturando-nos. As imagens passam por nós, e nós passamos diante delas. Perdemos o controle. *Entre-imagens* tem como proposta pensar, como experimentação, como seres éticos que crêem no mundo, restabelecendo vínculos, transformando paradigmas. Ousar não aceitar simplesmente as coisas, escolher a escolha (*Kierkegaard*), inventar novos modos de existir, resistir. A cada instante, uma nova possibilidade. No interstício, no vazio, no intervalo, no *entre*, um outro tempo; na vertigem do espaço, a *dobra* do tempo que passa e se transforma em memória. Tempo existencial, tempo emocional, tempo físico, tempo virtual — tempos híbridos.

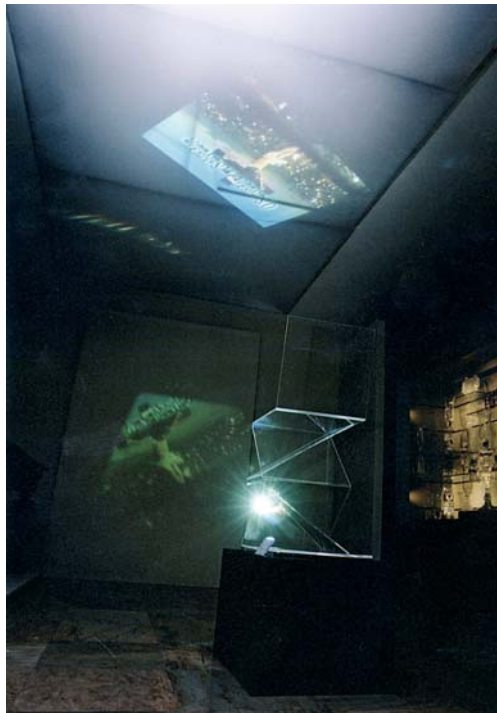


Fig. 1 — ENTRE-IMAGENS. Vídeo-instalação, 2004. Mostra ASSENTOS: Lugares de Ausência. Sala dos Cristais, Museu Carlos Costa Pinto.

O trabalho foi realizado em vídeo-instalação, com a criação de um assento em acrílico transparente, onde o vídeo se instalou em luz, com o auxílio de um aparelho *data show* embutido na base do assento.

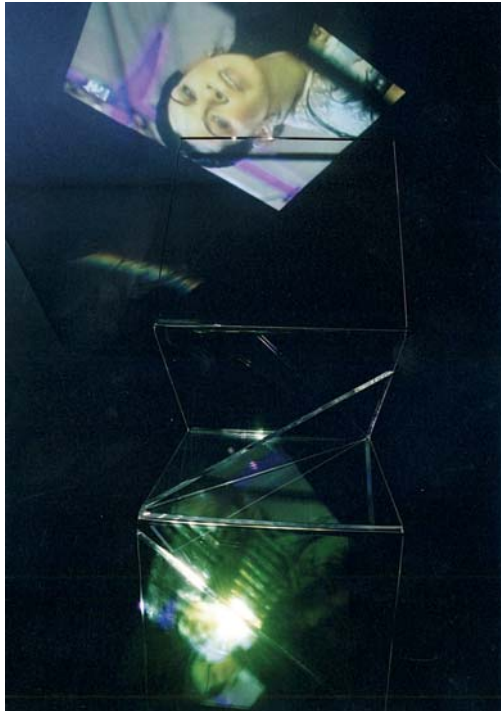


Fig. 2 — ENTRE-IMAGENS. Detalhe da obra, Vídeo-instalação: cadeira em acrílico, caixa em madeirite, tela em tecido, instalada no teto da Sala dos Cristais, Museu Carlos Costa Pinto.



Fig. 3 — ENTRE-IMAGENS. Vídeo-instalação, 2004. Mostra *ASSENTOS: Lugares de Ausência*. Sala dos Cristais, Museu Carlos Costa Pinto.

A possibilidade do projeto *ASSENTOS: lugares de ausência* acontecer em dois locais expositivos, simultaneamente, configurou-se em proposta para o grupo de artistas, originando uma obra coletiva em instalação, para o Espaço Cultura da Galeria ACBEU. Construiu-se uma réplica do passeio externo à galeria e, neste, os espectadores podiam sentar para ouvir nos fones de ouvido instalados os depoimentos de alguns dos moradores de rua da região da Vitória (bairro central de Salvador). Nesta obra, buscou-se levantar reflexões acerca da situação existente nesta avenida, onde se situam muitos colégios, museus, galerias, alguns dos melhores edifícios residenciais da cidade, e onde vivem moradores de rua que, muitas vezes, utilizam também o passeio público como assento.

Para a exposição *Art for Sale*, promovida pela Galeria ACBEU, em 2004, foram apresentadas três obras (30 cm x 30 cm) em fotografias sobre linho, em caixa de madeira e vidro. Desde essa época, a fotografia foi sendo a linguagem mais utilizada pelas descobertas de outras possibilidades na manipulação das imagens. À medida que o trabalho era desenvolvido, foram se apresentando inúmeras questões, as quais deram início a uma busca por textos que pudessem trazer respostas voltadas à compreensão dos vários aspectos que envolviam a imagem e a fotografia.



Fig. 4 – OCO CABOCLO. Imagem digital, dim. 15 cm x 21 cm. Exibição Art for Sale, Galeria ACBEU, 2004.



Fig. 5 – OCO CABOCLO. Imagem digital, dim. 15 cm x 21 cm. Exibição Art for Sale, Galeria ACBEU, 2004.



Fig. 6 – OCO CABOCLO. Imagem digital, dim. 15 cm x 21 cm. Exibição Art for Sale, Galeria ACBEU, 2004.

Na passagem da Pintura para o trabalho com a Fotografia, o que mais chamou a atenção foi a estreita relação com o tempo. Em um momento preciso, captura-se algo que provavelmente não se repetirá, pelo menos não da mesma forma. A sensação é de estar “roubando” um instante fugidioso de vida. Algo imaterial, mas que tem peso, no sentido de valor. Desde então, o trabalho sobre a imagem digital foi sendo realizado a partir da reprodução das imagens escolhidas, experimentação e seleção de efeitos conseguidos através do editor de imagens.

Tendo como recorte o universo feminino, ainda no ano de 2004, participei de um projeto intitulado *TeCido do corpo Social*³⁶. Depois de um mês de oficinas em

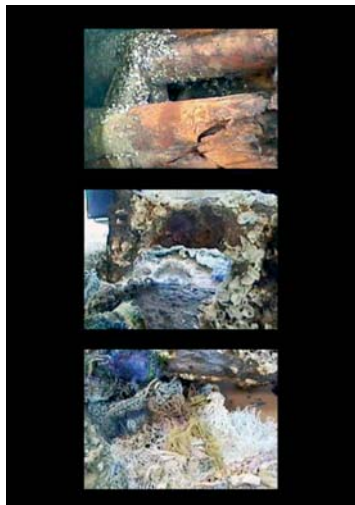


Fig. 7 – ASSIM É SE LHE PARECE. Sequências de Imagens, Vídeo 9min. 2004.

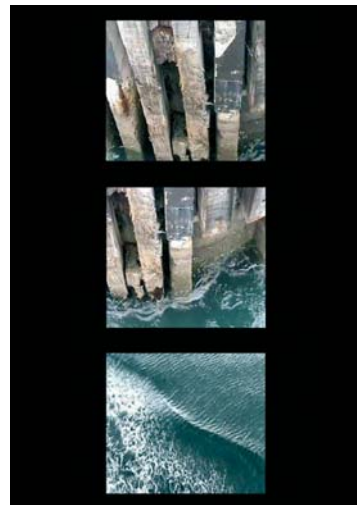


Fig. 8 – ASSIM É SE LHE PARECE. Sequências de Imagens, Vídeo 9min. 2004.

36. Este projeto, premiado pela Fundação Sacatar, foi promovido pela Prof^a Dr^a M^a Virgínia Gordilho Martins e propiciou, nos meses de agosto/setembro, oficinas com a participação de artistas estrangeiras e brasileiras, artesãs da ilha de Itaparica e algumas mulheres da comunidade de Salvador.

que artistas e artesãs da Ilha de Itaparica produziram obras, foi realizada uma exposição no Museu do Traje, Instituto Feminino da Bahia. Para essa exposição esta pesquisadora produziu o vídeo *Assim é se lhe parece*.

Para esse vídeo realizei o trabalho de captura de imagens das oficinas em fotografia e em vídeo com uma câmera digital (*hand cam*). Além dessas imagens, capturei em VHS imagens de filmes clássicos que tinham a ver com o tema em questão. O trabalho para realizar esse vídeo teve uma demanda maior de tempo, pois a edição das imagens dependia de uma primeira tarefa que era a de selecionar e transformar as diversas mídias utilizadas para capturar as imagens (arquivos em 8mm, VHS, jpeg). Ao mesmo tempo, era necessário criar o roteiro, entender o sentido da obra para gerar o *timeline* e, a partir daí, editar o vídeo.

Desse modo, aconteceu o envolvimento com os diversos aspectos inerentes ao trabalho com as imagens, com a sensação de que esse era um caminho sem volta. À medida que os trabalhos em fotografia e vídeo foram sendo desenvolvidos, havia a necessidade de buscar mais conhecimentos. Foi preciso, como em tudo que havia feito até então, ter muita persistência e disciplina para iniciar uma outra fase de estudo e aprendizado. Era necessário compreender melhor as questões que envolvem o trabalho com imagens. Entre os anos de 2004 e 2006, realizei outros vídeos, tais como: *Você faz o tamanho do seu Mundo* e o documentário *ODE ao Dois de Julho*³⁷.

Depois desse período dei início a uma série de trabalhos experimentais que tinha como referência as imagens capturadas na paisagem urbana. Para o projeto *AFETOS roubados no tempo*³⁸, realizei uma obra em objeto, em pequeno formato, que foi concebida a partir de imagem capturada na estrada de Viana, em Luanda-Angola. De-



Fig. 9 – Imagem digital, Luanda, 2005.

37. O evento *ODE ao Dois de Julho* teve a curadoria da Profª Drª Graça Ramos, Profª da EBA/UFBA.

38. Exposição itinerante: *AFETOS roubados no tempo*, 2005. Responsável pela concepção: Profª Drª Viga Gordilho.

pois de ser trabalhada no editor de imagens, fiz algumas experimentações com a impressão em suportes diversos. Por fim, imprimi a imagem, em três cópias, em pequena dimensão sobre acetato transparente e coloquei dentro de um cilindro construído em acrílico cristal (transparente). Este cilindro ficou dentro de outro cilindro com água dentro. A idéia era utilizar a água como metáfora. Na etiqueta, escrevi: “O que nos separa (o oceano) é o que nos une (Brasil e África)”.



Fig. 10 — AFETOS. Objeto: Cilindro em acrílico, fotografia sobre acetato e água, diâmetro 12 cm, altura 20cm, 2005.



Fig. 11 — AFETOS. Objeto: Cilindro em acrílico, fotografia sobre acetato e água, diâmetro 12 cm, altura 20cm, 2005.

De fato, o trabalho com a imagem digital levou a inúmeras experimentações, em que o mais importante era o entendimento sobre as questões que envolvem a câmera fotográfica como dispositivo técnico para a produção de imagens e o fotógrafo enquanto agente.



Fig. 12 — AFETOS. Exposição itinerante / internacional: AFETOS roubados no tempo. Mostra realizada no ICBA, Salvador-BA, 2005.

As paisagens urbanas tornam-se o campo de pesquisas em que, a partir de um olhar mais consciente, acontece a busca e a captura de elementos visuais (pes-

soas, signos e coisas). Com a captura é que começa o trabalho de edição da imagem (análise, seleção, corte fragmentação, multiplicação, desfocado/desfocamento, etc.). Como exemplo, para essa obra foi utilizado o efeito de velocidade encontrado no programa de edição, porque se adequava à idéia de tempo, movimento. A intenção era congelar o instante em que, no ponto de espera pelo transporte coletivo, em meio à confusão do trânsito da cidade, aquela mulher segurava de modo tão especial o seu filho.



Fig. 13 – MULHERES AFRICANAS.
Imagem digital, Luanda, 2006. Dimensões: 15 cm x 21 cm. Exposição VIVA MARIA (Salvador, 2006).

Com essas experimentações, foram surgindo outras obras em que o trabalho com as imagens tinha como referência as cenas do cotidiano capturadas nas paisagens urbanas de Luanda e de Salvador. Essas obras participaram de exposições nessas duas cidades.



Fig. 14 – MULHERES AFRICANAS.
Imagem digital, dimensões: 15 cm x 21 cm, Luanda, 2006. Exposição VIVA MARIA (Salvador, 2006).



Fig. 15 – TENRA INFÂNCIA. Imagem digital, estrada de Caquaco, Luanda, dimensões: 15 cm x 21 cm. Mostra D' Arte Mulher, Galeria CELAMAR, Luanda, 2006.

A convite da artista angolana Marcela Costa, participei de duas mostras de Arte na Galeria Celamar, na Ilha de Luanda. A obra *As marisqueiras*, fotografia sobre linho preparado com base para tela, foi apresentada em exposição, em outubro de 2006.



Fig. 16 – AS MARISQUEIRAS. Imagem digital, 15cm x 21 cm, Recôncavo Baiano. Mostra COPERARTE, Galeria CELAMAR, Luanda, 2006.

Concluindo, essa retrospectiva teve a intenção de trazer o fio condutor do desdobramento da minha obra para o início da atual investigação. As obras desenvolvidas a partir do ano de 2005, que tiveram como referência as imagens capturadas nas cidades referidas, provocaram a intenção de realizar uma pesquisa sistemática em poéticas visuais, a partir de um olhar crítico sobre as paisagens urbanas contemporâneas.



Plano

2

PAISAGENS URBANAS

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

— Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? — pergunta Kublai Khan.

— A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra — responde Marco —, mas pela curva que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

— Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

— Sem pedras o arco não existe.

CALVINO (1990, p. 79)



PLANO 2

PAISAGENS URBANAS

2.1 CONSTRUÇÃO DO OBJETO

Tudo isto para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 1990, p. 28).

Para falar de uma cidade, todas as formas de descrição não são suficientes, pois apenas se estará fazendo uma espécie de mapeamento de suas casas, igrejas, praças; apontando aspectos de sua geografia ou de sua história. Porque a cidade é feita de relações. Seguindo o pensamento de Calvino, existem diversas maneiras de falar de uma cidade e descrevê-la é apenas uma delas, “[...] jamais se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. Contudo existe uma ligação entre eles. [...]” (CALVINO, 1990, p. 59). As cidades são impregnadas de símbolos, nelas os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. É preciso se tornar tal qual um estrangeiro, que não reconhecendo os símbolos, os significados, torna-se sensível aos sons, cores e cheiros, à *alma*³⁹ da cidade. O encontro com esses aspectos — perceptíveis para além do que os olhos normalmente vêem proporciona considerar as cidades como *paisagens*.

Este Plano 2 aborda a construção do objeto de estudo, tratando do resultado da pesquisa teórica sobre as fundações e o desenvolvimento das *paisagens urbanas* nas cidades de Salvador e de Luanda (Angola). É estabelecido um paralelo entre as referidas cidades. São apontados aspectos culturais regionais e internacionais, a similaridade da situação geográfica, referências históricas da fundação, construção e desenvolvimento das cidades. Apenas brevemente, aponto para os diversos aspectos culturais que influenciam as duas cidades, sendo o nosso foco voltado para os indícios que favoreçam a criação das analogias visuais pretendidas.

39. Alma, neste sentido, significa o que anima, que integra, que faz parte de.

2.1.1 Escolha por Luanda

A primeira viagem que fiz para o continente africano, em julho de 2005, foi para a cidade de Luanda (Angola/África). Encontrei nessa cidade relevantes aspectos que me levaram a considerá-la importante referência para a pesquisa que pretendia realizar, possibilitando permanente diálogo com a cidade de Salvador. A partir de algumas considerações relatadas a seguir, foram escolhidas estas duas cidades para a pesquisa de campo.

Quando cheguei a Luanda, fui tomada de surpresa. Percebi na cidade notável semelhança com Salvador, nos aspectos físicos, na arquitetura, no clima, além de encontrar expressiva semelhança nas pessoas. Também há semelhanças na música, na dança, nos ritmos e na culinária. Para além desses aspectos, chamou minha atenção a forma como as pessoas “copiam” os modelos de roupas, acessórios (brincos, óculos, sapatos, bolsas) de personagens das novelas brasileiras. O procedimento demanda tanto interesse que existe em Luanda um bairro com diversas lojas de moda brasileira. Algumas pessoas chegam a imitar o jeito de falar dos brasileiros. Conversei com algumas delas, que me afiançaram a importância, para elas, de terem uma antena parabólica, de modo a acessar os canais brasileiros, principalmente, porque “adoram” as novelas. Tudo isto me motivou ainda mais à busca de maiores referências sobre essas “contaminações” culturais nas cidades, através das redes de TV e internet.



Fig. 17 — Cidade de Salvador, 2008.



Fig. 18 — Cidade de Luanda, 2006.

Viajei regularmente para Luanda entre os anos 2005 a 2008 e ali permaneci por dois a três meses, em média, a cada viagem. Durante todo o tempo, levava comigo o equipamento de trabalho: máquina fotográfica digital, câmera de vídeo e um *notebook*. Dia a dia, todas as imagens capturadas eram cuidadosamente gravadas em *dvd*. Neste tempo, a cada ano que voltava a Luanda, uma nova novela da rede

Globo estava no ar e, ditada por ela, podia-se perceber, naquele cenário da África, a moda brasileira do momento. À medida que fui desenvolvendo a leitura de textos que traziam referências às conexões entre Brasil e Angola é que passava a compreender que o “espelhamento” tinha origens bem mais profundas.



Fig. 19 — Mapa-mundi.

Fonte: Wikipédia, 2008. 800px-Location_Brazil_svg.png



Fig. 20 — MAPA BRASIL.

Fonte: Wikipedia, 2008



Fig. 21 — MAPA ANGOLA.

Fonte: Wikipedia, 2008

Angola — oficialmente denominada República de Angola — tem Luanda como capital do país e, como moeda nacional, o *Kwanza* Reajustado (KZR). Localizada geograficamente na Costa Sudoeste do Continente Africano, data de 1575 o início de sua fundação. É uma cidade litorânea com uma baía que sobretudo lembra a Baía de Todos os Santos, Salvador, Bahia. A intensa atividade portuária transformou-a num ponto de encontro de raças e culturas, originando uma sociedade com características e vivências próprias. Possui um perfil geográfico que a divide em cidade alta e cidade baixa, assim como Salvador. A guerra travada na zona rural por quase três décadas, teve como consequência a migração da população rural para o centro da cidade, pro-

vocando o caos na zona urbana que, por falta de saneamento básico (água potável, canalização e tratamento de esgoto, coleta de lixo), não teve condições de suportar tal adensamento. Atualmente, a população de Luanda está estimada em quase 6 milhões de habitantes, que vivem, em sua maioria, em acentuado estado de pobreza e falta de condições básicas de saúde e educação.

Angola viveu aproximadamente vinte e cinco (25) anos em guerra civil e somente a partir de 2002, com o final da guerra, começou a se reerguer da situação precária em que se tornou. O país tem atualmente cerca de onze (11) milhões de habitantes, sendo que a maior parte da população é descendente dos povos Bantu, que não constituem uma raça específica, mas um conjunto de grupos que representam uma comunidade cultural, com uma civilização comum e uma linguagem similar asente nas mesmas raízes. O idioma utilizado é o português, embora possuam ainda mais de 42 dialetos, entre os quais *umbundo* e *quimbundo*.



Fig. 22 – Salvador, Bahia, 2008



Fig. 23 – Luanda, Angola, 2007

Em fevereiro de 2008, retornei à cidade de Luanda objetivando a captura de outras imagens essenciais à pesquisa. Neste período, estive com o Dr. Benga Pedro, Chefe de Departamento da Faculdade de Arquitetura da Universidade Agostinho Neto, naquela localidade, o qual me apresentou à Dr^a Isabel Maria Martins, professora da disciplina História das Cidades. Essa professora realizou a sua tese de doutoramento sobre a Cidade de Luanda, tendo como objetivo o estudo sobre o desenvolvimento urbano e arquitetônico dessa cidade, desde a sua fundação até os anos sessenta do século XX. Colocando-se, gentilmente, à disposição para entrevistas que se fizessem necessárias, possibilitou-me também o acesso à sua Tese de Doutorado e à bibliografia específica. Conforme seu relato, tinha como intenção inicial desenvolver uma pesquisa a respeito da cidade de Luanda e as cidades brasileiras do período colonizador português, com destaque para Recife, Salvador e Rio de Janeiro. E que isto só não ocorreu de fato devido às dificuldades ocasionadas pela guerra.

Na sua Tese, encontram-se inúmeras referências ao Brasil, com indicações precisas sobre aspectos relevantes, os quais favoreceram as múltiplas influências no

desenvolvimento de Angola. O acesso a esse material possibilitou-me, além do mais, uma compreensão mais aguçada da origem das similaridades existentes entre as cidades do Salvador e de Luanda. Breve resumo de alguns fatos históricos marcantes que envolveram, em geral, o período de fundação dessas cidades encontra-se no Anexo A.



Fig. 24 – Cidade de Salvador, 2008



Fig. 25 – Cidade de Luanda, 2007

Vale ressaltar alguns aspectos de similaridades presentes no desenvolvimento das cidades de Luanda e do Salvador, no que diz respeito à topografia e às situações de defesa, pois essas cidades se assemelham na situação geográfica litorânea. O ajuste e a adaptação à topografia e às exigências defensivas levaram as duas cidades a dividirem-se em dois núcleos, naturalmente: cidade alta e cidade baixa. Nos aspectos funcionais, Salvador e Luanda resultaram nesses dois grandes núcleos em decorrência dos padrões construtivos e características das cidades fundadas no período de colonização portuguesa. Assim também se deu com as implantações de fortalezas, edifícios públicos, militares e civis. De maneira geral, a cidade “Alta” instala-se a partir do planalto e se desenvolve para o interior, enquanto a cidade “Baixa”, também chamada de “Ribeira”, espraia-se pelo litoral, nas proximidades do trânsito das embarcações, onde se desenvolve o comércio, a indústria, a circulação de pessoas e negócios de toda ordem. Observa-se, também, em ambas as cidades, a existência de uma rua denominada Rua Direita, que na realidade quer dizer “direta”, ou seja, a rua que liga diretamente dois pontos importantes.



Fig. 26 – Cidade Baixa, Salvador, 2008



Fig. 27 – Cidade Baixa, vista pela Fortaleza S. Miguel, Luanda, 2008

Sob esses aspectos, Martins (2000) afirma que, em Luanda, o espaço foi hierarquizado naturalmente com as casas na Cidade Baixa localizadas junto à praia, cumprindo as funções principais (residência e comércio), enquanto que “[...] na cidade alta eram construídas sobre o morro ao longo da via, a rua Diogo Cam, com a função única de residência dos altos funcionários” (MARTINS, 2000, p. 2).



Fig. 28 – Cidade Baixa, Luanda, 2007



Fig. 29 – Cidade Baixa, Av Marginal, orla da baía de Luanda, 2007



Fig. 30 – Cidade Baixa, Salvador, 2007



Fig. 31 – Cidade Baixa, Luanda, 2007



Fig. 32 – Região do comércio central na época da fundação de Luanda, 2008.



Fig. 33 – Detalhe, construção com telhados múltiplos, Cidade Baixa, Luanda, 2008



Fig. 34 – Largo do Pelourinho, Cidade Baixa, Luanda, 2008



Fig. 35 – Prédio (em reforma) dos Correios, Luanda, 2008



Fig. 36 – Detalhe de edifício, com marcas de tiros da época da guerra, Luanda, 2008



Fig. 37 – Grande Hotel de Luanda, 2008

Grandes e relevantes mudanças ocorreram em Portugal, as quais contribuíram para alterações significantes nos aspectos urbanísticos e arquitetônicos de Angola. Com a independência do Brasil, em 1822, os interesses coloniais voltados para a África sofrem graves alterações, para além do fomento à agitação política nos meios sociais angolanos, decorrentes da abolição da escravatura (1888), que

[...] marcou o início de uma administração colonial mais preocupada com a organização do território, a consolidação demográfica, o desenvolvimento das atividades urbanas, um comércio diversificado, desenvolvimento da indústria de materiais de construção, assim como das artes e dos ofícios. (MARTINS, 2000, p. 214).



Fig. 38 – Igreja N S dos Remédios (fachada anterior), Luanda, 2008.



Fig. 39 – Bairro dos Coqueiros, Luanda, 2008



Fig 40 — Igreja N. Senhora dos Remédios, antiga Catedral da Sé De Angola e do Congo, construída em 1655, cidade baixa, Luanda, 2007



Fig 41 — Igreja N. Senhora dos Remédios, antiga Catedral da Sé De Angola e do Congo, construída em 1655, cidade baixa, Luanda, 2007



Fig. 42 — Sagrada Família, Luanda, 2008



Fig. 43 — Liceu Nacional Salvador Correia. Luanda, 2008



Fig. 44 — Embaixada Americana, Luanda, 2007



Fig. 45 — DETALHE de casas, Luanda, 2008



Fig. 46 — IGREJAS localizadas na periferia de Luanda, 2007



Fig. 47 — IGREJAS localizadas na periferia de Luanda, 2007



Fig. 48 – IGREJAS localizadas na periferia de Luanda, 2007



Fig. 49 – IGREJAS localizadas na periferia de Luanda, 2007

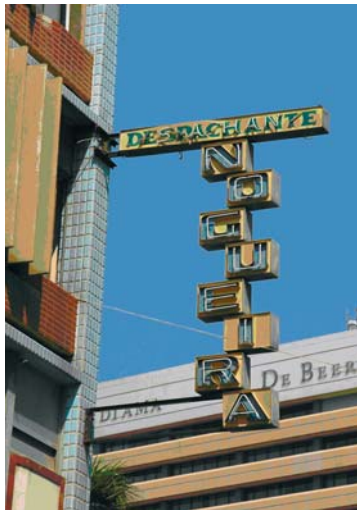


Fig. 50 – Detalhes de edifícios, Luanda, 2007



Fig. 51 – Detalhes de edifícios, Luanda, 2007

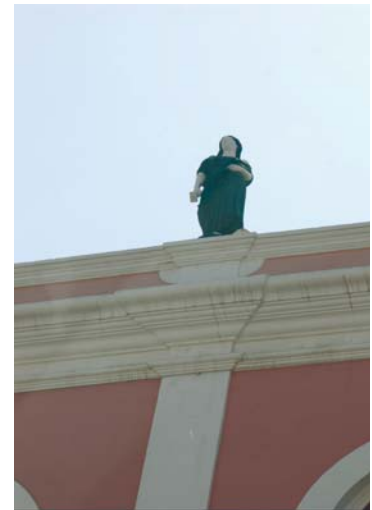


Fig. 52 – Detalhes de edifícios, Luanda, 2007



Fig. 53 – Detalhes de edifícios, Luanda, 2007



Fig. 54 – Detalhes de edifícios, Luanda, 2007

Outro aspecto arquitetônico da cidade de Luanda facilmente notável diz respeito às construções populares denominadas *musseques*⁴⁰ e que são semelhantes

40. *Musseques*, inicialmente, era o nome que se dava a uma casa mais afastada onde se podia plantar uma horta, mas, com o tempo, passou-se a chamar de *musseques* as construções populares onde

às construções brasileiras conhecidas como favelas. Martins declara que é “quase possível” afirmar que os *musseques* nasceram logo após a criação da cidade. Primeiramente, sob a forma de quintais onde os traficantes de escravos acumulavam as suas “peças” para exportação e, depois, como aglomerados com caráter transitório, habitadas por africanos libertos. Afirmo ainda Martins (p. 229) que, por volta de 1898, numa população de 28.170 habitantes, 6.676 eram escravos libertos.



Fig. 55 – Bairro da Paz, Salvador, 2008



Fig. 56 – Bairro de Sabizanga, Luanda, 2007

Sobre a situação dos *musseques* em relação à cidade (Luanda), segundo Martins, com o aumento extraordinário das construções em transgressão, a partir da década de 1950, há um acréscimo de novos e graves problemas ao se juntarem à cidade bairros extensos, resultante de “[...] um crescimento brusco das atividades econômicas e aumento incontrolado da população, gerando uma desorganização urbana sem as mínimas condições de saneamento básico, eletricidade, água, etc.[...]”. Para a pesquisadora, sob o ponto de vista físico, fica quase impossível delimitar “[...] onde acaba a cidade e onde começam os *musseques*”, com suas construções entre casas comerciais, armazéns e fábricas, algumas delas em vias asfaltadas.



Fig. 57 – Luanda, 2008



Fig. 58 – Salvador, 2008

vive a população de baixa renda. Podem ser comparadas às construções existentes no Brasil que são chamadas de “favelas”.



Fig. 59 — Casa residencial (abriga diversas famílias), bairro São Paulo, Luanda



Fig. 60 — Casa residencial (abriga diversas famílias), bairro São Paulo, Luanda



Fig. 61 — Casas que abrigam diversas famílias, Luanda, 2007

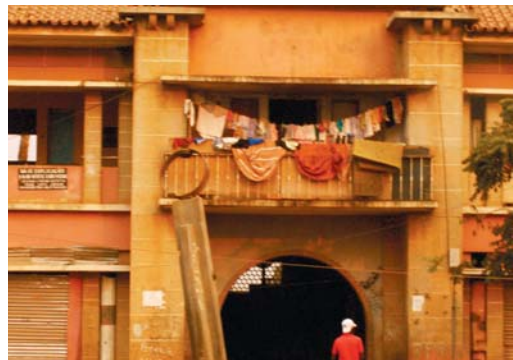


Fig. 62 — Casas que abrigam diversas famílias, Luanda, 2007



Fig. 63 — Salvador, 2008



Fig. 64 — Salvador, 2008

A população, fugindo da guerra nos arredores, ocupou a cidade de forma desordenada e invadiu diversos edifícios. Como reflexão, trago o relato de alguns luandenses sobre um edifício localizado no Largo do Kinaxixe, região central da cidade. No período da guerra, esse edifício estava sendo construído sobre uma lagoa que muitas pessoas diziam ser “encantada”. Essas pessoas alertaram os engenheiros para o que consideravam mau agouro, qual seja, fazer qualquer coisa ali. A construção prosseguiu até determinado ponto e a construtora faliu. Foi então que a população invadiu o edifício. Apesar do local não possuir condições de habitabilidade, atu-

almente vivem ali muitas famílias. Conforme as imagens a seguir, pode-se observar que não há parapeitos de proteção nas áreas onde os moradores estendem roupas e crianças brincam.



Fig. 65 — Edifício invadido pela população, Largo do Kinaxixe, Luanda, 2008



Fig. 66 — Edifício invadido pela população, Largo do Kinaxixe, Luanda, 2008



Fig. 67 — Edifício invadido pela população, Largo do Kinaxixe, Luanda, 2008

Por outro lado, algumas mudanças começaram a ser introduzidas na cidade com relação à toponímica, como mudanças de nomes para identificação de bairros, ruas e lugares, surgindo palavras aportuguesadas da língua “quimbundu”, tais como: Ingombotas, em lugar do vocábulo *Ngombota*, que significa buzina; *Kinaxixe*, vocábulo quimbundu, que significa cova da insônia; Quitandas, em quimbundu *kitanda*, com significado de feira, mercado.



Fig. 68 — Largo do Kinaxixe, 2007



Fig. 69 – Largo do Kinaxixe, 2007



Fig. 70 – Largo do Kinaxixe, detalhe do monumento em homenagem à Rainha Nginga, 2007



Fig. 71 – PLACAS com nomes de ruas, Luanda 2007



Fig. 72 – PLACAS com nomes de ruas, Luanda 2007



Fig. 73 – PLACAS com nomes de ruas, Luanda 2007



Fig. 74 – PLACAS com nomes de ruas, Luanda 2007

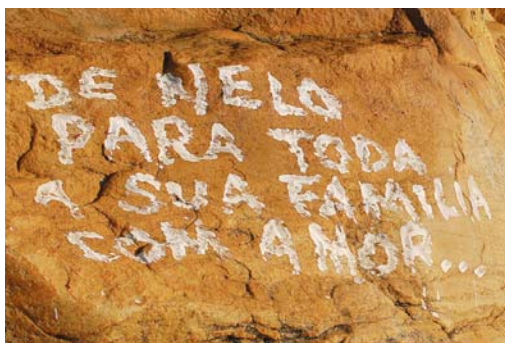


Fig. 75 – DETALHES de muros, Luanda, 2007



Fig. 76 – DETALHES de muros, Luanda, 2007



Fig. 77 – DETALHES de esquinas, Luanda, 2007



Fig. 78 – DETALHES de esquinas, Luanda, 2007



Fig. 79 – DETALHES de esquinas, Luanda, 2007

Depois da Segunda Guerra Mundial, a velha cidade de Luanda modifica-se substancialmente sob “[...] os efeitos dos lucros da exportação do café, do investimento de capitais na construção civil e na indústria, do aumento da imigração europeia e maior afluxo de gente do interior das províncias” (MARTINS, 2000, p. 258). Entre 1950 e 1960, com o aumento da população, pela rapidez do processo construtivo foram construídos muitos edifícios, a partir da utilização do ferro e do betão (concreto armado).



Fig. 80 – Centro de Luanda, 2007



Fig. 81 – Centro de Luanda, 2007



Fig. 82 — Sinalreira móvel, centro de Luanda, 2008



Fig. 83 — Prédios depredados, centro de Luanda, 2007



Fig. 84 — Bairro operário, centro de Luanda, 2007



Fig. 85 — Mercado São Paulo, Luanda, 2007

Desse modo, até o ano 1975, a cidade foi marcada de forma dinâmica pela arquitetura do Movimento Moderno (*Le Corbusier*), sobreposição da arquitetura tradicionalista, monumental e conservadora do Estado Novo. Segundo Martins, pode-se, como exemplo, fazer referências a algumas obras da chamada arquitetura do Estado Novo que se construíram nesse período, tais como: o edifício da Alfândega (1950), junto do porto; o edifício dos Serviços Aduaneiros que segue a mesma tipologia da Alfândega (arcada, torre, etc.) e também o Estádio Municipal dos Coqueiros, o primeiro estádio a utilizar o sistema de arcadas. Além desses, existem também os edifícios de habitação que fazem alguma referência à arquitetura palaciana portuguesa que utiliza pináculos como elementos decorativos. Após 1985, começam a surgir edifícios modernos, a exemplo: o antigo cinema Restauração e atualmente sede da Assembleia Nacional, o Hotel Universo, Lello, a Maternidade, o Mercado do Kinaxixe, o atual Ministério das Obras Públicas, a Casa dos Ingleses e o Cinema Miramar, entre outros.



Fig. 86 — Câmara Municipal do Governo (construída entre 1890-1911), Luanda, 2008



Fig. 87 — Câmara Municipal do Governo (construída entre 1890-1911), Luanda, 2008



Fig. 88 – Banco Nacional de Angola (construído em 1956), 2008



Fig. 89 – Banco Nacional de Angola (construído em 1956), 2008



Fig. 90 – Ministério das Obras Públicas e Ministério das Finanças, 2007



Fig. 91 – Edifício da Alfândega, Luanda, 2008

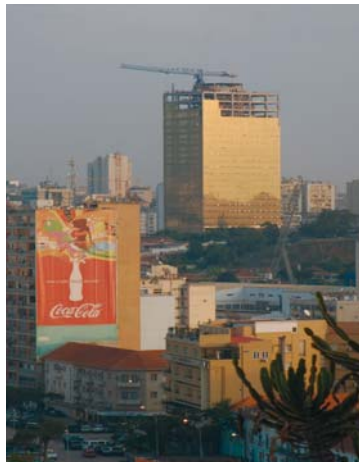


Fig. 92 – Edifícios em construção, Luanda, 2008



Fig. 93 – Edifícios em construção, Luanda, 2008



Fig. 94 – Avenida 04 de Fevereiro ou Av. Marginal, Luanda, 2007



Fig. 95 – Avenida dos Combatentes, Luanda, 2007



Fig. 96 — Fachada central de restaurante em Luanda, 2008



Fig. 97 — Edifícios em construção, 2007



Fig. 98 — Edifícios em construção, 2007



Fig. 99 — DETALHE, edifício da empresa Sonangol, 2008

O que se pode perceber na cidade, atualmente, é uma explosão de construções, realizadas por empresas procedentes de várias partes do mundo. A cidade vive um momento de grande expansão do mercado imobiliário, favorecido pelo final da guerra e pela estabilidade do atual governo.



Fig. 100 — Cidade baixa, variedade de estilos, mistura de construções do séc. XIX ao séc. XXI



Fig. 101 — Cidade baixa, variedade de estilos, mistura de construções do séc. XIX ao séc. XXI



Fig. 102 — Cidade baixa, variedade de estilos, mistura de construções do séc. XIX ao séc. XXI

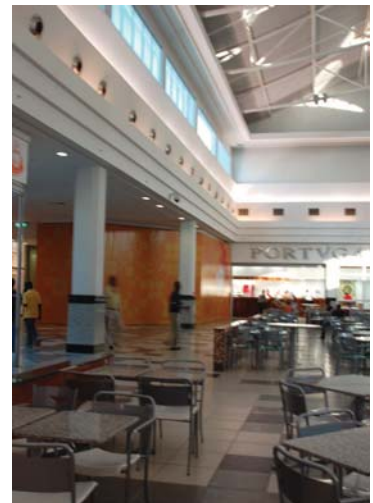


Fig. 103 — Belas Shopping, construído pela Empresa Odebrecht, Luanda, 2008



Fig. 104 — Belas Shopping, construído pela Empresa Odebrecht, Luanda, 2008



Fig. 105 — Belas Shopping, construído pela Empresa Odebrecht, Luanda, 2008

A independência dos países africanos é um acontecimento recente, no pós-Segunda Guerra Mundial. O Brasil foi vítima de idêntico tipo de exploração que os países africanos, como dependentes periféricos do mesmo sistema capitalista. Entre os dois lados do Atlântico, existem problemas comuns que foram herdados do mesmo padrão de colonialismo que as grandes potências europeias praticaram, e outros mais recentes que foram criados pelo capitalismo.



Fig. 106 — DETALHE, Igreja N. S. da Conceição, Salvador, 2008



Fig. 107 — DETALHE, comércio, cidade baixa, Salvador, 2008



Fig. 108 — DETALHE, comércio, cidade baixa, Salvador, 2008



Fig. 109 — Comércio, Salvador, 2008



Fig. 110 — Palácio Rio Branco, Praça Tomé de Souza, Salvador, 2008



Fig. 111 — Praça Castro Alves, Salvador, 2008



Fig 112 — Rio Vermelho, Salvador, 2008



Fig. 113 — Ladeira do Contorno, Salvador, 2008



Fig. 114 — Avenida ACM, Salvador, 2008



Fig. 115 — VENDEDORES, Salvador, 2008



Fig. 116 — VENDEDORES, Salvador, 2008

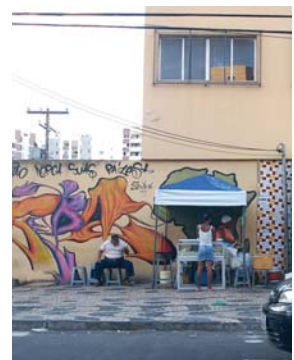


Fig. 117 — VENDEDORES, Salvador, 2008



Fig. 118 — DETALHE, Salvador, 2008



Fig. 119 — Feira de S. Joaquim, Salvador, 2008



Fig. 120 — Feira de S. Joaquim, Salvador, 2008



Fig. 121 — Feira de S. Joaquim, Salvador, 2008

No prefácio do livro *Brasil / África: como se o mar fosse mentira* (CHAVES (org.), 2006, p. 10), encontram-se algumas observações importantes sobre as relações especiais existentes entre os dois continentes, as quais “[...] exigem um olhar mais apurado por possuírem nuances diversas e específicas [...]”, o que estimula “[...] a leitura de outros sinais, conduzindo-nos a outros terrenos do saber que nos ajudam a conhecer melhor a matéria que nos desafia.” Para Chaves, pela sua diversidade e riqueza, as realidades africanas requerem maior atenção para que se possa aprender além do que parece explícito.

Aquilo que é evidente nas praças de Salvador, nas calçadas do Rio de Janeiro e em tantas colinas mineiras, ganha consistência se analisado sob a perspectiva de alguns dos nossos antropólogos, historiadores, músicos, dessas pessoas que procuram desvendar o Brasil que a oficialidade tentou esconder. (CHAVES, 2006, p. 10).

Ao falar sobre o legado africano no Brasil, deve-se observar que também deixamos o nosso legado em terras africanas. Chaves afirma que a presença do que eles nos legaram é previsível,

[...] também podemos reencontrar algo que tem sua origem no Brasil, marcas que resultam daquele contexto particular em que se fecundaram tantas misturas, sob o signo da dor, da exploração, da saudade, mas também da resistência e da capacidade de criar e recriar beleza quando o real nos convida ao desânimo. (Ibidem, 2006, p. 11).

Para esse autor (ibidem, p. 32), é preciso “[...] conhecer a África, dialogar com ela, compreender o seu passado e encarar o seu presente [...]”, para podermos, a partir daí, realizar o nosso próprio conhecimento. Por outro lado, desde o século XIX, principalmente depois dos anos 1940, a literatura brasileira serve de alimento para os escritores africanos sediados nos territórios ocupados por Portugal. Segundo sua observação (Ibidem, p. 34), isto acontece principalmente como reforço aos projetos de construção da identidade nacional, fenômeno este que se estende pelo período das lutas pela libertação dos seus países, entre eles Moçambique, Cabo Verde e Angola.



Fig. 122 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007



Fig. 123 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007



Fig. 124 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007



Fig. 125 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007



Fig. 126 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007



Fig. 127 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007

Conforme afirma essa pesquisadora,

Num movimento semelhante ao dos nossos arcades e românticos, os escritores africanos divisavam a urgência de promover um corte em relação à matriz colonizadora. A independência conquistada em 1822, de certa maneira, credenciava o nosso país como uma referência fundamental na discussão a respeito das transformações a serem implementadas nos vários territórios ainda sob o domínio colonial. Os muitos aspectos de uma história comum eram evocados, e projetava-se no presente “livre” da sociedade brasileira a possibilidade de um futuro menos opressivo nas terras africanas. Com efeito, em Angola, Cabo Verde e Moçambique, quando por volta dos anos 1950 reforçou-se a contestação da dominação colonial, a imagem do Brasil, em ma-

tizes multiplicados, iria pesar positivamente na construção de uma identidade cultural comprometida com a libertação. (CHAVES, 2006, p. 34).

Desse modo, é possível observar que a história da independência demonstra, em Angola, Cabo Verde e Moçambique, como a luta esteve relacionada com o ambiente cultural, sendo possível verificar que:

[...] a relação com o Brasil ultrapassava o território das elites e alcançava setores populares, aos quais surgíamos como uma matriz apta a formular elementos de compensação para os sofrimentos cotidianos. Essa duplicidade reforçava a rede cujas malhas envolviam o mundo do esporte, capitaneado, naturalmente, pelo futebol, sem desprezar o universo da música. (Ibidem, 2006, p. 35).

Registros históricos que remontam à independência do Brasil dão conta de que houve uma divisão de opinião pública em Angola, levando às desordens e lutas entre o partido brasileiro e o partido português, o que provocou, em Lisboa, o receio de que o território angolano acabasse por se juntar ao Brasil. Décadas depois, é possível encontrar, segundo Chaves, essa temática nas crônicas de Ernesto Lara, escritor angolano que faz parte de uma geração de autores que explicitam, através de suas obras, a paixão pelo Brasil:

Sou um angolano capaz de sentir o Brasil, capaz de recitar de cor um poema de Manuel Bandeira, capaz de sambar com intenção ao som de uma marchinha de Luiz Gonzaga, ouvindo o bater ritmado dum tambor com acompanhamento de reco-reco. O mesmo reco-reco que foi exportado no bojo das caravelas com os escravos de Angola. Sou capaz de entender tão bem uma noite de luar, uma noite de batuque, como Catulo da Paixão Cearense. Embora vocês não me conheçam, irmãos brasileiros, tenho-vos lido sempre com grande carinho. Os meninos das escolas de Angola — como eu fui noutros tempos — jogam futebol de bola de trapos capengando à Garrincha, chutando folhas secas à Didi e defendendo um arco imaginário à Gilmar. Os meninos dos liceus de Angola recitam Drummond de Andrade, conhecem o “Itinerário de Pasárgada” e sabem de cor, como a “Portuguesa”, cantar o hino brasileiro. (LARA apud CHAVES, 2006, p. 37).

E ainda:

Nessa associação muito livre entre Graciliano e Leônidas da Silva, entre Didi e Drummond de Andrade, os africanos iam compondo retratos do Brasil, e a partir desses retratos, nem sempre fiéis àquilo que nós conhecemos da nossa terra, ela ia se firmando como ponto de apoio, como um modelo a ser perseguido. (Ibidem, 2006, p. 38).

De certo modo, a associação com o Brasil, expressa pelos nacionalistas africanos, era com o que ele oferecia de libertário e isto é o que vai mobilizar um processo literário original, desencadeado com a busca da consolidação de uma identidade nacional. Segundo Chaves, havia chegado até eles o “[...] grito do Ipiranga [...]” e, com ele, a mobilização pela liberdade.



Fig. 128 — Castro Alves, Salvador, 2008



Fig. 129 — Agostinho Neto, Luanda, 2008

No cenário político-social Brasil–Angola, é preciso pontuar a existência de dois homens que se manifestaram contra as idéias escravocratas vigentes na época: Castro Alves e Agostinho Neto, os poetas da liberdade. Os poemas daquele não só fomentam a liberdade, mas também denunciam a escravidão enquanto processo desumano e injusto de sujeição de um povo a que se subtrai inclusive a dignidade, Agostinho Neto aborda a libertação do seu país. Em abril de 2008, visitei o Memorial a Agostinho Neto e lá encontrei, na sala principal, fotos dos dois poetas expostas lado a lado.

Em visita à Casa Angola-Brasil, encontrei duas crianças que, a exemplo de outras, estudam a história que relaciona Angola ao Brasil.



Fig. 130 — Crianças na casa Angola-Brasil, 2008



Fig. 131 — Crianças na casa Angola-Brasil, 2008

2.1.2 Salvador — Luanda: intersecções culturais

Viajando percebe-se que as diferenças desaparecem: uma cidade vai se tornando parecida com todas as cidades, os lugares alternam formas, ordens,

distâncias, uma poeira informe invade os continentes. O seu Atlas mantém intactas as diferenças: a multiplicidade de qualidades que são como letras dos nomes. (CALVINO, 1990, p. 125).

Ao estabelecer um paralelo entre Luanda e Salvador, foram encontrados vários pontos relevantes a serem estudados, como as aproximações e os distanciamentos, aspectos culturais regionais e internacionais. Desde a similaridade da situação geográfica, importam sobremaneira a referência histórica da presença e a influência do povo (Bantu) daquela região, na origem da construção da cidade do Salvador e da influência brasileira na reconstrução de Luanda, até os diversos aspectos culturais que contaminam as duas cidades. Do constante fluxo migratório campo-cidade, cidade-cidade, país-país — Brasil/Luanda —, é possível perceber os reflexos do processo que envolveu as duas culturas, os dois povos, as histórias de uma e de outra. Se em Salvador há uma presença marcante da influência africana, nota-se, em Luanda, ser muito forte a influência brasileira, no que se refere ao vestuário, música, língua e arquitetura.

Será que isto se deve, em parte, ao fluxo de brasileiros que participam da (re)construção daquela cidade e, principalmente, à presença maciça dos canais brasileiros de televisão e do uso da *Internet* ou aos demais fatores que foram investigados e apontados anteriormente, que têm relação com as origens comuns de construção e todo o processo de desenvolvimento dessas cidades?



Fig. 132 — Salvador, 2008



Fig. 133 — Luanda, 2008

Alguns aspectos levantados conduzem à reflexão a respeito do que diz Levy (2001) sobre a tecnologia digital interativa ter provocado uma nova maneira de pensar o mundo, num processo de unificação planetária em que os grupos se formam de acordo com afinidades, ausência de fronteiras físicas, elementos interconectados, formando uma sociedade inteligente.



Fig. 134 — PUBLICIDADE, Avenida Centenário, Salvador, 2005



Fig. 135 — PUBLICIDADE Avenida Rocha Pinto, Luanda, 2006



Fig. 136 — DETALHE, Luanda, 2008

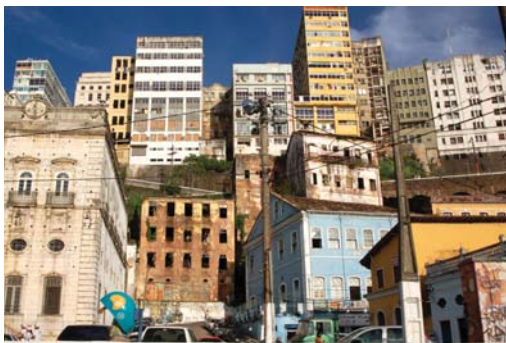


Fig. 137 — EDIFÍCIOS, Cidade Baixa, Salvador 2008



Fig. 138 — EDIFÍCIOS, Cidade Baixa, Salvador 2008



Fig. 139 — VENDEDORES, Salvador, 2008



Fig. 140 — Ponto de transporte coletivo, Salvador, 2008

Entretanto, é preciso observar que entre Brasil e Angola, além desses fatos referenciados, encontram-se traços e laços fortes que remontam ao século XVI. Segundo Alencastro (apud CHAVES, 2006, p. 35), “[...] o tráfico de escravos foi de tal forma determinante para a formação de ambos que resultou na indissolubilidade dos nós que amarram essas histórias”.

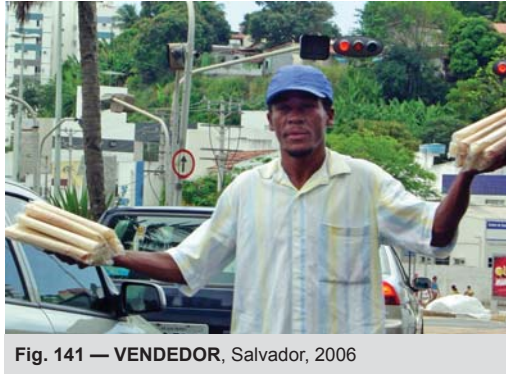


Fig. 141 — VENDEDOR, Salvador, 2006



Fig. 142 — VENDEDOR, Luanda, 2006

Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. Em cada cidade do império, os edifícios são diferentes e dispostos de maneiras diversas: mas, assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança o olhar em meio às cúpulas de pagode e clarabóias e celeiros, seguindo o traçado de canis, hortos, depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona. Assim — dizem alguns — confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares. (CALVINO, 1990, p. 34).

Considerando que, para desenvolver uma investigação nas paisagens urbanas, uma questão fundamental é a compreensão sobre as condições das cidades na contemporaneidade, busquei reflexões⁴¹ que favorecessem estabelecer a problematização nos espaços urbanos com o processo de mundialização da cultura.

Conforme o pensamento de Prysthon⁴²:

No mundo pós-moderno, entretanto, essa dialética entre dentro e fora, entre ordem civil e natural chegou ao fim. [...] Em um mundo pós-moderno, todos os fenômenos e forças são artificiais, ou, como dizem alguns, fazem parte da história. A dialética moderna do fora e do dentro foi substituída por um jogo de graus e intensidades, de hibridismo e artificialidade. (PRYSTHON, 2003, p. 41).

41. Elaboradas no seminário Popular Internacional — Uma Estética Mundializada — As Relações entre Cultura Regional e Universal com Foco na Cidade, Disciplina Arte Urbana, Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFBA, ministrada pela Prof. Dr. Roaleno Amancio Ribeiro Costa, em 2004.

42. Angela Prysthon, Doutora pela Nottingham University e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, escreveu *Cosmopolitismo, Identidade e Tecnologia: embates culturais no contemporâneo*, 2003.

Desde o final do século XIX e a primeira metade do século XX, ocorre nos Estados Unidos e, posteriormente, na Europa e América Latina, a consolidação da indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos. Iniciamos o século XXI e a cultura, inserida num processo de mundialização, é problematizada nos espaços de interação local, nacional e mundial. Para o estudo das culturas populares são necessárias novas considerações que possam levantar questões e conduzir a reflexões sobre a mundialização da cultura. Exemplo é o registro fotográfico feito por Guerra (2000) de duas mulheres da etnia Mukubal, sul de Angola, em uma lanchonete de Luanda. Conhecidas pelo costume de raspar a cabeça, vivem com o torso desnudo e a careca encoberta por belos turbantes. Uma vez por ano, costumam deslocar-se para vender um óleo extraído de raízes nativas produzido por elas.



Fig. 143 — Reprodução de fotografia. Fonte: GUERRA, Sérgio, 2000.



Fig. 144 — Reprodução de fotografia. Fonte: GUERRA, Sérgio, 2004, p. 43.



Fig. 145 — PARABÓLICAS, Avenida dos Combatentes, Luanda, 2007

Marcada pela facilidade com que a informação chega às pessoas, a subjetivação da cultura reafirma algumas idéias de Benjamin (1978, p. 67), de como a reprodução da “arte” como expressão cultural pode “[...] representar uma transitorie-

dade permanente, um novo estado de apreender a cultura e, conseqüentemente, o abandono da busca da singularidade na produção cultural”. Com a circulação do capital ampliando-se como atividade humana, monta-se um sistema de produção cultural baseado na subjetividade por meio da mídia, levando a geografia de todos os lugares a cada lugar do mundo, o que, segundo Baudrillard (1991), reduz a geografia a um simulacro. Este é também o pensamento de Ianni, que afirma:

De forma inesperada, o simulacro aparece no lugar da realidade, vida, formas de ser, viver, sentir, agir, pensar, sonhar e imaginar. O mesmo processo de desenraizar e desterritorializar produz o fetichismo das coisas, gentes e idéias, das relações sociais, modos de ser, pensar, imaginar. Tudo que é social descola-se do tempo e lugar, conferindo a ilusão de outro mundo [...] É assim que a desterritorialização aparece como um momento essencial da pós-modernidade, um modo de ser isento de espaços e tempos, no qual se engendram espaços e tempos inimagináveis. (IANNI, 2002, p. 105).



Fig. 146 — Crianças com bolsa da Barbie, moradoras da praia da Ilha de Luanda, 2006.



Fig. 147 — PARABÓLICAS, centro de Luanda, 2006



Fig. 148 — Estrada de Viana, Luanda, 2006



Fig. 149 — Estrada de Viana, Luanda, 2006



Fig. 150 — PUBLICIDADE, Salvador, 2007



Fig. 151 — PUBLICIDADE, Luanda, 2007

Vive-se, nos dias atuais, uma nova forma de habitar em um mundo interconectado. As cidades ou metrópoles relacionam-se umas com as outras, a comunicação age além das fronteiras, a expansão do conhecimento científico possibilita uma nova apreensão do espaço. A revolução industrial foi apenas o início do processo que conduziu à revolução da informação contemporânea. O desenvolvimento tecnológico a serviço das comunicações, a interconexão global, o computador, a *Internet*, o *ciberespaço*, transformam, segundo Lévy (2001, p. 21), “Num certo sentido, todas as grandes cidades do planeta em bairros diferentes de uma única megalópole virtual.” Os avanços tecnológicos de comunicação e circulação permitem que indivíduos e cidades do mundo inteiro se comuniquem, sofram e exerçam influências entre si, concorrendo para a propagação de um modo de viver universal, indiferente às noções de território, tradição e regionalismo, com características diversas, múltiplas em seus usos e costumes. Numa relação aberta com o mundo, torna-se necessário pensar sobre os aspectos relativos às influências da tecnologia na cultura que provocam a existência de uma espécie de cidadão cuja natureza é essencialmente cosmopolita. Considerando que a definição de cosmopolita tem a ver com a composição da diversidade encontrada na metrópole, onde o sujeito (des)territorializado contemporâneo encontra o seu lugar, é possível perceber na metrópole um processo tenso de diferenças e contradições, entre noções de provincianismo e cosmopolitismo, regionalismo e universalismo, cultura urbana popular e internacional.



Fig. 152 — VENDEDORA com aparelho telemóvel, Luanda, 2007

Côrte (2002) expressa reflexões que introduzem alguns aspectos relativos às funções das cidades contemporâneas:

Com pedras, cimento e ferro se ergue a cidade, que nasce com o processo de sedentarização e, posteriormente, domínio de um território para, a seguir, ser construída a partir de imagens e pontos. [...] Portanto, as funções das cidades contemporâneas estão interligadas no espaço urbano e no espaço eletrônico, o que possibilita uma nova modalidade das relações que transcende as definições de vizinhança e cidade. (CÔRTE, 2002, p. 41).

Côrte observa que as cidades coexistem, na metrópole, conectadas por estradas, pontes, viadutos, carros, telefone e *Internet*. Se antes a cidade era caracterizada por uma extensão física contínua, hoje ela se caracteriza pela multiplicidade de suportes. As novas tecnologias revigoram as cidades contemporâneas, cujas funções se interligam nos espaços urbano e virtual. Como as cidades são especiais espaços de comunicação, as cidades virtuais funcionam como suporte para a construção de um espaço democrático público das cidades. O enraizamento da tendência ao movimento de interconexão se dá na busca pelo poder (econômico, científico, técnico, cultural, político). Desta forma, o mundo é dominado pelas *redes*, que funcionam como um grande império, como um centro virtual de inteligência coletiva. A cidade pode ser pensada como um local de encontro de culturas diversas, um território onde se encontram regionalismo / tradicionalismo / universalismo.

A cidade e o sujeito são expostos cada vez mais à diversidade e à tecnologia, com a indústria cultural fazendo parte, naturalmente, do mundo contemporâneo. O espaço público atual é um ambiente poluído e saturado, em que as imagens são mais importantes do que a própria realidade, reafirmando as relações das identidades culturais com a tecnologia. Não se pode falar do urbano sem falar da cultura mediá-

tica. A cidade é, principalmente, o espaço da comunicação, e, portanto, dele derivam a concepção de espaço, da cidade, dos modelos imaginados para a construção do habitat. Interligadas no espaço urbano e eletrônico estão, portanto, as funções das cidades contemporâneas. Simultâneas, múltiplas, caracterizadas pela multiplicidade de suportes, a cidade concreta e a virtual coexistem, numa relação onde cada qual possui velocidades, ritmos e qualidades diferenciadas.



Fig. 153 — Vendedoras de frutas, Angola, 2007



Fig. 154 — Detalhe da vendedora da direita: roupa, sandália e brinco seguem modelo da atriz Taís Araújo, novela Cobras e Lagartos apresentada pela rede Globo, Angola, 2007

Para esta pesquisa, foram buscadas referências sobre aspectos relativos à compreensão do espaço como um todo, do espaço físico-matérico-territorial ao espaço imaterial-simbólico-virtual. Cuidou-se, também, de ampliar a compreensão acerca de questões culturais consideradas relevantes no que diz respeito aos aspectos relacionados com a cultura popular regional e a cultura internacional-popular. Além disso, o estudo sobre os *fluxos migratórios* mostrou-se, neste trabalho, como um ponto de especial relevância para a ampliação e aprofundamento das pesquisas envolvendo o processo contemporâneo de *hibridismo* das culturas existentes em diversas partes do planeta.



Fig. 155 — PARABÓLICAS, centro de Luanda, 2007



Fig. 156 — PARABÓLICAS, centro de Luanda, 2007

Durante a pesquisa de campo, resalta-se, foram encontrados outros dados considerados também relevantes para esta investigação, no que diz respeito às analogias imagéticas encontradas. O dado mais peculiar foi o encontro ocorrido entre mulheres de uma região de Luanda, cuja semelhança com as mulheres marisqueiras do Recôncavo Baiano esteve à parte das questões ligadas às ressonâncias de origem virtual, pelas redes de informação e comunicação. Nesse caso, as ressonâncias fazem referência a um contexto que nos remete a outro processo de transmissão de cultura, passada através das gerações, de mãe para filha, pela memória. A partir dessa descoberta, esta investigação buscou desenvolver reflexões que possibilitassem a compreensão de termos tais como: identidade, cultura e memória.



Fig. 157 — Mulher recolhendo mariscos, Luanda, 2007



Fig. 158 — Mulher recolhendo mariscos, Bahia, 2007.

2.2 ARQUITETURA DO TEMPO: IMAGEM, CONCEITO E MATÉRIA

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (CALVINO, 1990, p. 44).

Antes de entrar nos conceitos diretamente ligados à imagem, quero me reportar ao texto “O tempo nas cidades”, escrito por Santos (1989), que traz uma abordagem pertinente ao cerne desta pesquisa. Segundo o autor⁴³, o tempo pode ser encarado de diversas maneiras e, seguindo o pensamento de alguns filósofos, entre eles Heidegger, pode ser dividido em três tipos: o tempo cósmico, o tempo histórico e o tempo existencial.

O tempo cósmico, da natureza, objetivado, sujeito ao cálculo matemático; o tempo histórico, objetivado, pois a História o testemunha, mas no qual há cesuras, em vista de sua profunda carga humana; e o tempo existencial, tempo íntimo, interiorizado, não externado como extensão, nem objetivado, é o tempo do mundo da subjetividade e não da objetividade. Mas esses tempos todos se comunicam entre eles, na medida em que o tempo é social. Parafraseando Heidegger, para quem sem o homem não há tempo, é desse tempo do homem, do tempo social contínuo e descontínuo, que não flui de maneira uniforme, que temos de tratar [...] E é por aí que se vê que esses diversos tipos de tempo convergem e divergem. Convergem na experiência humana e divergem na análise. (SANTOS, 1989).

Para Santos (1989), “Do tempo matemático, tempo cósmico, tempo do relógio, ao tempo histórico, vai toda uma evolução que é assinalável ao longo da História”. E mais:

O tempo individual, tempo vivido, sonhado, vendido e comprado, tempo simbólico, mítico, tempo das sensações, mas com significação limitada, não é suscetível de avaliação se não referido a esse tempo histórico, tempo sucessão, tempo social, o ontem, o hoje, o amanhã. Essas seqüências, que nos dão as mudanças que fazem história, criam as periodizações, isto é, as diferenças de significação. (SANTOS, 1989).

Sobre o tempo, autor prossegue:

[...] o tempo aparece como sucessão, permitindo uma periodização; depois aparece como raio de operações, isto é, o tempo que nos é concomitante,

43. Milton Santos, professor titular do Departamento de Geografia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, faleceu em 24 de junho de 2001. Texto extraído da transcrição da conferência do autor na mesa-redonda “O tempo na Filosofia e na História”, promovida pelo Grupo de Estudos sobre o Tempo do Instituto de Estudos Avançados da USP em 29 de maio de 1989. A transcrição completa foi publicada na *Coleção Documentos, série Estudos sobre o Tempo*, fascículo 2, em fevereiro de 2001.