

que nos é coetâneo, ou que foi coetâneo de uma outra geração, e essas duas acepções do tempo nos permitem trabalhar não só o espaço geográfico como um todo, mas a cidade em particular. Há uma ordem do tempo que é a das periodizações, que nos permite pensar na existência de gerações urbanas, em cidades que se sucederam ao longo da História, e que foram construídas segundo diferentes maneiras, diferentes materiais e também segundo diferentes ideologias. (SANTOS, 1989).

Ao falar do tempo nas cidades, Santos faz observações sobre questões fundamentais sobre a relação espaço-tempo que tanto nos interessa para a compreensão dos processos que envolvem o indivíduo, cidadão do mundo contemporâneo, envolvido com novas tecnologias, submetido a experiências diversas de relações com outros tempos e outros espaços.

Na cidade atual, essa idéia de periodização é ainda presente; é presente nas cidades que encontramos ao longo da História, porque cada uma delas nasce com características próprias, ligadas às necessidades e possibilidades da época, e é presente no presente, à medida que o espaço é formado pelo menos de dois elementos: a materialidade e as relações sociais. (SANTOS, 1989).

Considera ademais que “[...] a paisagem é toda ela passado, porque o presente que escapa de nossas mãos já é passado também” (SANTOS, 1989). O autor esclarece que um dado fundamental para a compreensão do espaço é a sua materialidade, o reconhecimento da presença dos tempos que já se foram, mas que permanecem nas formas e objetos, os quais são representativos de técnicas. A este respeito Santos observa:

[...] a técnica é sinônimo de tempo: cada técnica representa um momento das possibilidades de realização humana e é por isso que as técnicas têm um papel tão importante na preocupação de interpretação histórica do espaço. (SANTOS, 1989).

Finalizando, afirma:

O império do tempo é muito grande sobre nós, mas é, sobre nós, diferentemente estabelecido. Nós, homens, não temos o mesmo comando do tempo na cidade; as firmas não o têm, assim como as instituições também não o têm. Isso quer dizer que, paralelamente a um tempo que é sucessão, temos um tempo dentro do tempo, um tempo contido no tempo, um tempo que é comandado, aí sim, pelo espaço. (SANTOS, 1989).

O autor referencia que, com a inserção das tecnologias de informação e comunicação nas cidades, é necessário rever as questões levantadas pelo processo de globalização, observando que “[...] o espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo, senão como metáfora [...]” e, “[...] quem se globaliza mesmo são as pessoas” (SANTOS, 1989).

Muitos estudiosos vêm refletindo sobre as questões que envolvem as relações contemporâneas decorrentes da globalização. Para alguns pensadores e filósofos africanos, este é um tema recorrente. Tomo aqui alguns trechos de um discurso proferido pelo escritor moçambicano Couto (2003), que se dirige ao seu país, Moçambique, mas que pode ser válido para os demais países que também foram subjugados enquanto colônia, e que se encontram, na atualidade, vivendo dificuldades no seu processo de desenvolvimento e de inclusão social, em um mundo globalizado. Com a mundialização da cultura, torna-se fundamental o não esquecimento do passado, das raízes.

Segundo observação de Couto (2003), “[...] somos — um espelho à procura da sua imagem”. Além disso, sinaliza:

É importante fazermos nova luz sobre o passado porque o que se passa hoje nos nossos países não é mais do que a actualização de convênias antigas entre a mão de dentro e a mão de fora. Estamos revivendo um passado que nos chega tão distorcido que não somos capazes de o reconhecer. Não estamos muito longe dos estudantes universitários que ao saírem de Maputo já não se reconhecem como sucessores dos mais velhos.

[...]

Se o passado nos chega deformado, o presente desagua em nossas vidas de forma incompleta. Alguns vivem isso como um drama. E partem em corrida nervosa à procura daquilo que chamam a nossa identidade. Grande parte das vezes essa identidade é uma casa mobilada por nós, mas a mobília e a própria casa foram construídas por outros. Outros acreditam que a afirmação da sua identidade nasce da negação da identidade dos outros.

O certo é que a afirmação do que somos está baseada em inúmeros equívocos. (COUTO, 2003).

Para Couto, a riqueza provém da disponibilidade em se efetuar trocas culturais com os outros. E que a magia existente em Moçambique para atrair o olhar estrangeiro “[...] nasce da habilidade em trocarmos cultura e produzirmos mestiçagens. Essa magia nasce da capacidade de sermos nós, sendo outros”. Considero que esta pode ser uma observação também aplicável ao nosso país, o Brasil.

Com relação a essas questões, assim se posiciona Santos:

Não existe um espaço global, mas, apenas, espaços da globalização [...] O Mundo, porém, é apenas um conjunto de *possibilidades*, cuja efetivação depende das *oportunidades* oferecidas pelos lugares [...] Mas o território termina por ser a grande mediação entre o Mundo e a sociedade nacional e local, já que, em sua funcionalização, o ‘Mundo’ necessita da mediação dos lugares, segundo as virtualidades destes para usos específicos. Num dado momento, o ‘Mundo’ escolhe alguns lugares e rejeita outros e, nesse movimento, modifica o conjunto dos lugares, o espaço como um todo. É o lugar que oferece ao movimento do mundo a possibilidade de sua realização mais eficaz. Para se tornar *espaço*, o Mundo depende das virtualidades do Lugar. (SANTOS, 1996, p. 271).

Acrescenta que “[...] é no lugar que a cultura vai ganhar sua dimensão simbólica e material, combinando matrizes globais, nacionais, regionais e locais” (SAN-

TOS, 1996, p. 271). Prossegue afirmando que, em vários sentidos, não apenas no territorial, uma das transformações mais essenciais parece ser o descentramento do sujeito e das identidades, provocado pela fragmentação social; descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico e descentramento cultural, favorecido pelo multiculturalismo e intensificado desde a década de 80. Estes descentramentos supõem a dissolução de fronteiras, a interpenetração entre os mundos tecnológico e natural, heterogeneidade cultural, universal e regional, ocidente e oriente, aldeia e metrópole, centro e periferia, tradição e contemporaneidade, original e híbrido. Vive-se um processo mestiço, de hibridização, diversidade cultural, com multiplicidade de formas, técnicas, mídias e signos. Há na dialética contemporânea um tenso diálogo entre forças que às vezes se opõem e às vezes se complementam, num processo variável em graus e intensidades. Desta forma, o hibridismo passa a ser uma marca geral da cultura na contemporaneidade.



Fig. 159 — Feira do km 30, mulher vendendo *kizaka* (folha da mandioca), com o telemóvel pendurado no pescoço, Estrada de Viana, Luanda, 2007

Estas observações, trazidas com o texto do professor Santos, em paralelo com a leitura do texto de Peixoto (1996) sobre as paisagens urbanas, proporcionaram referências fundamentais à concepção das minhas primeiras obras.

No segundo semestre de 2006⁴⁴, demos início ao desdobramento desta pesquisa com a produção de trabalhos práticos que originaram duas obras: *Só Deus*

44. Disciplina Processos Criativos, ministrada pela artista e professora da UFBA/EBA Dr^a Viga Gordilho.

que sabe e *Fronteiras InVisíveis*. Note-se que nestas obras ainda não são apresentadas imagens da cidade de Salvador, mas apenas da cidade de Luanda.

2.2.1 Só Deus que Sabe

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa. (COUTO, 2006, p. 77).

Para a participação na Mostra *GUARD(A)RES*, foi realizada a primeira obra intitulada *Só Deus Que Sabe*, poética visual criada a partir de vivência na cidade de Luanda, em agosto de 2006. Foram estabelecidas analogias e diálogos entre as imagens capturadas em câmeras digitais (vídeo e fotografia) e as imagens capturadas da televisão local, promovido através de reflexões sobre as paisagens urbanas contemporâneas. A noção de especificidade na concepção dessa obra resultou em um processo híbrido entre fotografia e vídeo.



Fig. 160 — Cidade Baixa, Luanda, 2006



Fig. 161 — Avenida dos Combatentes, Luanda, 2006



Fig. 162 — Avenida Marginal, vista da Fortaleza S. Miguel, Luanda, 2006

O ato de se deslocar em Luanda traz consigo muitas possibilidades de experimentar um outro olhar sobre as cidades. Foram consideradas algumas das possíveis significações do termo *trânsito*, a exemplo de: efeito de passar, passagem; mudança; caminhar, movimento, circulação, afluência de pessoas ou de veículos, tráfico, tráfego. Transitar, atenta à paisagem, à pichação, à arquitetura, às intervenções urbanas e às pessoas foi um exercício diário, exercido com perseverante dedicação durante os 30 dias que estive naquela cidade.



Fig. 163 — DETALHES, Estrada de Viana, 2006



Fig. 164 — DETALHES, Estrada de Viana, 2006



Fig. 165 — Salão de Beleza, Estrada de Viana, 2006



Fig. 166 — Salão de Beleza, Estrada de Viana, 2006



Fig. 167 — Vendas de produtos diversos, Viana, 2006

Olhar para o percurso dessas imagens é, também, uma atitude positiva para uma maior e melhor compreensão dos acontecimentos que envolvem essa região recém saída de uma guerra que, tendo perdurado por 25 anos, findou em 2002. Imagens registradas por diversos recursos técnicos traduzem os contrastes e as transformações ocorridas com os edifícios, as praças e as fachadas da cidade e da sua periferia. Imagens que traduzem a resistência de um povo que vive e sobrevive de formas muitas vezes estranhas e, paradoxalmente, de maneira semelhante a nós brasileiros, em muitas oportunidades. Ficava, em média, duas a três horas do dia nesse ir e vir, numa estrada esburacada, com muita poeira, em meio a um trânsito congestionado; vendo e vivendo experiências muito ricas, ouvindo histórias e estórias de pessoas a quem dávamos boléia⁴⁵. Ou então procediam do Sr. Arlindo, jovem angolano que guiou o carro e as nossas vidas durante o tempo em que lá estivemos.

A idéia para a criação da obra surgiu durante algum momento das tantas vezes em que tentava chegar à Luanda para mais um dia de trabalho e vi uma candonga⁴⁶ com a frase estampada no vidro de trás “Só Deus Que Sabe”. Essa era a tradução mais completa e mais incrível daquela experiência.



Fig. 168 — Candonga na estrada de Viana, 2006

O roteiro foi elaborado a partir das imagens capturadas em vídeo e fotografia digital, associadas às imagens de alguns programas da rede de televisão local (TPA — Televisão Pública de Angola).

Para sua execução, uma das tarefas mais importantes consistiu em elaborar um roteiro que pudesse, em um vídeo de curta duração, mostrar os matizes da experiência de se movimentar em Luanda. Além disso, queria “apresentar” aquela ci-

45. Boléia é o mesmo que carona. Esse termo é bastante usado em Luanda.

46. Candonga é nome dado ao transporte coletivo local, parecido com as “vans” brasileiras.

dade com pequenas “pinceladas”, possibilitar uma visão panorâmica sobre as diversas questões que envolvem o espaço urbano, a economia, a religião e o saneamento.

A seguir, transcrevo o roteiro que foi elaborado para a execução desse vídeo.

1 O OLHAR SOBRE A CIDADE. CÂMERA SUBJETIVA

ABRIR COM CENAS PANORÂMICAS DA CIDADE.

Engarrafamentos, Buzinas, Barulho, Estátua de Agostinho Neto.

Out doors, Ladeira, muitos carros parados e em movimento, Engarrafamento, Putos (meninos que vendem nas ruas),

Parabólica e algumas CANDONGAS. Áudio na fita 2 (8mm).

2 INSERIR IMAGENS E ÁUDIO DE PROGRAMAS DA TELEVISÃO (FITA VHS)

Propagandas e vídeo clip

3 ESTRADA P/ VIANA

O olhar segue o caminho da estrada.

Estrada livre, CANDONGAS, Pessoas. (Fita 8mm)

Mulheres carregando coisas, (FOTOS)

OUT DOOR Vestimos sua Camisola

Estrada mais movimentada, Engarrafamentos, Buzinas, Gritos, *Out doors*

CANDONGAS Áudio: fita 2 (8mm)

4 CONSTRUÇÃO DA ESTRADA DE FERRO, ESTRADA DE FRENTE,

Homens embaixo das árvores, Pessoas vendendo de tudo, os PUTOS,

Caminhões parados, carros e ônibus depredados.

CANDONGAS: Dois Amigos, Ser Negro, Virgem...

Mulheres vendendo coisas (FOTOS)

Ônibus com propaganda de CAMISINHA

MULTIDÃO / LIXO / MOINHO Áudio: fita 2 (8mm)

ESTRADA totalmente Engarrafada, Buzinas, gritos, barulho

PUTOS, Pessoas ao celular, PARÁBOLICA com pombas, CANDONGAS

Seguir a CANDONGA SÓ DEUS QUE SABE

ROSTOS de pessoas (tristeza, desolação) (FOTOS)

Fechar com a imagem da frase na Candonga: SÓ DEUS QUE SABE

Áudio: Trilha sonora



Fig. 169 — Estrada de Viana, 2006



Fig. 170 — Estrada de Viana, 2006



Fig. 171 — VENDEDORES, estrada de Viana, 2006



Fig. 172 — VENDEDORES, estrada de Viana, 2006

Brissac-Peixoto destaca questões sobre paisagens, perspectivas tradicionais, modelos do século XIX, pinturas modernas da paisagem, chegando às paisagens contemporâneas que são as cidades. A experiência da cidade é facilitadora do intercruzamento de informações, conforme suas palavras:

Cidades feitas de fluxos, em trânsito permanente, sistema de interfaces. É a experiência da metrópole, a cidade como horizonte, que possibilita esse entrelaçamento de linguagens. (BRISSAC-PEIXOTO, 1996, p. 12).

Peixoto assim se manifesta “[...] nada mais anacrônico do que um livro sobre paisagens”. Assim inicia a sua introdução, apontando que a mídia nos leva a olhar com uma velocidade tal que perdemos o nosso olhar contemplativo. Sobre o destino de nossas imagens, ele assim o define: “[...] espectros descartáveis e sem significado”. Ao refletir a respeito das paisagens urbanas contemporâneas, elege aspectos recorrentes sobre três elementos: a janela, a nuvem e a grade. Esse é o eixo construtor do seu texto. Fazendo uma referência à Constable⁴⁷ referente à pintura de paisagem do séc. XIX, ele considera que toda a história da pintura moderna poderia ser conta-

47. CONSTABLE, John (1776-1837). Foi um dos artistas pioneiros na percepção e estudo da mudança dos efeitos da luz e condições atmosféricas na arte. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Constable. Acesso: 09 OUT. 2008.

da a partir da *nuvem*, esta como o elemento que serviu à pintura para problematizar a perspectiva e que “[...] a pintura de paisagem instaura uma nova maneira de ver o mundo” (PEIXOTO, 1996, p. 9).



Fig. 173 — DETALHES, estrada de Viana, 2006

A janela, segundo o autor, também surge na idade moderna, mas, ao contrário da tradição perspectivista, ela é tomada como transparente e opaca; cumprindo idêntica função das nuvens, instaurando o espaço sem profundidade nem limites, “[...] que conforma a visualidade contemporânea”. A janela proporciona o alargamento lateral do espaço, o que leva a paisagem a “[...] se converter no campo, plano e extenso, em que se articulam todas as coisas: uma grade” (Ibidem, p. 10).



Fig. 174 — DETALHES, centro de Luanda, 2006



Fig. 175 — DETALHES, Largo do KINAXIXE, centro de Luanda, 2006

Para o autor, as cidades são as paisagens contemporâneas. “O campo de intersecção de pintura e fotografia, cinema e vídeo; entre todas essas imagens e a arquitetura [...]” (Ibidem, p. 10). Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades. Resulta que: “[...] o olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa passar. Cidades sem janelas, um horizonte cada vez mais espesso e concreto [...] A paisagem é um muro” (Idem, p. 10).



Fig. 176 — DETALHE, Edifícios, Largo do KINAXIXE, centro de Luanda, 2006

Observando que “Paisagens Urbanas é uma reflexão sobre a arte definida com o lugar”, o autor faz referência à idéia do *site specific*, e, também, sobre tirar as obras das instituições culturais, dos circuitos de exibição estabelecidos. Trata-se, segundo ele, de redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir da sua integração com outras linguagens e outros suportes. Segundo ele, a função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas e que passem a fazer parte da própria paisagem urbana (PEIXOTO, 1996, p. 13).



Fig. 177 — Artigos diversos à venda, estrada para Viana, 2006



Fig. 178 — Artigos diversos à venda, estrada para Viana, 2006

O princípio do processo seria o movimento; conexão entre dois pontos quaisquer; sem começo nem fim. Seria algo que acontece entre os elementos, mas que não se reduz aos seus termos. Seria o que Deleuze definiu como a condição de estar no meio, entre as coisas. Uma espécie de “entre-lugar”, uma “zona de indiscernibilidade”, sem limites e sem fronteiras (DELEUZE, 1996, p. 201).

Peixoto fala desse “Espaço que define uma “zona intersticial”, onde não há ponto de partida; que encontra analogia nas curvas e recurvas, dobras sobre dobras do Barroco” (1996, p. 201, grifos do autor). O princípio que faz de todo intervalo o lugar de um novo desdobramento, apagando todo contorno e fronteira. Lembra que o barroco é uma *transição*.



Fig. 179 — Centro de Luanda, 2007



Fig. 180 — Ilha de Luanda, Luanda, 2006



Fig. 181 — Centro de Luanda, 2007



Fig. 182 — DETALHES, Centro de Luanda, 2007



Fig. 183 — DETALHES, Centro de Luanda, 2007

Sobre a temática, Peixoto afirma que esse entrecruzamento entre suportes e linguagens amplia o espaço da arte, e que as passagens são constitutivas da atualidade das imagens: “Uma multiplicidade de sobreposições e configurações é produzida entre pintura, cinema e vídeo — além da arquitetura. O espaço de todas estas passagens é o que ele chama de entre imagens” (Ibidem, p. 202).



Fig. 184 — VENDEDORES, estrada de Viana, próximo à linha de ferro em construção, 2006

Associando esse espaço ao meio que Kant chama de campo, Peixoto aponta para a tarefa filosófica ante a condição pós-moderna de multiplicar as descontinuidades, os retardamentos, as dilatações, dizendo que “[...] é no entrelaçamento das passagens, numa infinidade suspensa de movimentos e tempos, que a imagem encontra o seu lugar” (Ibidem, p. 204).



Fig. 185 — Mercado da Estalagem, Estrada de Viana, 2006

Fazendo referências a Benjamin, Deleuze e Godard, entre outros, o autor (1996) traz interessantes reflexões acerca das relações entre fotografia, cinema e vídeo. Essas reflexões, importantes para esta pesquisa, foram consideradas durante a execução do vídeo, sendo mais exploradas no Plano III, quando da execução do vídeo *Eikon*.

Para Peixoto, uma diferença no andamento das imagens, uma ruptura no ritmo linear é introduzida no vídeo pela aceleração e retardamento, assim produzindo uma multiplicidade de pontos de vista simultâneos. É este um dos efeitos mais significativos do vídeo, pois o tempo do percurso é inscrito no espaço. Outra abordagem sua apresenta que os objetos são estendidos pelo deslocamento que conserva o ponto de partida, de modo que há um entrelaçamento constante entre as coisas que estão antes ou à frente (Ibidem, p. 205-217).



Fig. 186 — VENDEDORES, Centro de Luanda, 2006



Fig. 187 — VENDEDORES, Centro de Luanda, 2006



Fig. 188 — Vista frontal de loja de griffe, Centro de Luanda, 2006



Fig. 189 — Artigos diversos à venda, estrada para Viana, 2006



Fig. 190 — Artigos diversos à venda, estrada para Viana, 2006



Fig. 191 — VENDEDORES, estrada de Viana, próximo à linha de ferro em construção, 2006

Por exemplo, no vídeo *Só Deus que Sabe*, o uso da imagem da antena parabólica faz o *link* entre as imagens que introduzem situações importantes para novas abordagens, como o problema da água, o jornal da TPA com notícias econômicas, etc. Como afirma Peixoto (1996), o vídeo instaura o fluir da imagem, opera por acoplamento e fusão: é passagem. Opera ao contrário do cinema, em que o extra campo é *off*, o vídeo integra tudo, o entorno, o lugar em que as coisas se situam — à imagem. Usa-se um *linking* de imagens: mixagem eletrônica — colagem, *wipes* ou superposição. Para o trabalho em vídeo, a questão não é mais associar imagens, mas, dada uma imagem, escolher outra que introduzirá um intervalo entre as duas. O que conta é o interstício entre as imagens. Não há mais extra campo, o exterior da imagem é substituído pelo intervalo entre os dois enquadramentos, multiplicando-se os interstícios.



Fig. 192 — VENDEDORES, Centro de Luanda, 2006



Fig. 193 — VENDEDORES, Centro de Luanda, 2006

Para Peixoto, o motor desse movimento de ida de uma imagem a outra é o pictórico, pois a pintura é o agente da passagem entre o cinema e o vídeo. De fato, para realizar a edição das imagens, verifica-se que os aspectos analisados nas imagens e suas colagens têm a ver com desenho, cor, pontos de vista, perspectivas, significados, etc.

No vídeo *Só Deus que Sabe* há essa modalidade de trânsito, como explica o autor, a passagem de uma imagem para a outra, proporcionadas pelo vídeo: o tremido, o desfocado, utilizando-se, também, a introdução de movimento em imagens fixas, com momentos de interrupção pela fotografia.

Conforme afirmação de Peixoto:

O movimento é o princípio do processo. A visão se faz do meio — entre as coisas. Mover-se entre as coisas e instaurar uma “lógica do e”. Conexão entre um ponto qualquer e outro ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas entre. Não se trata de uma relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade: o “entre-lugar”. (PEIXOTO, 1996, p. 201)



Fig. 194 — Avenida dos Combatentes, Luanda, 2006



Fig. 195 — Avenida Marginal, Luanda, 2006

Por valiosas, essas considerações apresentadas por Peixoto foram consideradas durante todo o processo objetivando a realização do vídeo, possibilitando trabalhar com conceito e matéria, simultaneamente. Foi selecionada uma fotografia (em preto e branco) da estrada de ferro para que o vídeo fosse projetado sobre ela. Um traço matérico, uma espécie de *índice* do desenrolar dos acontecimentos. O vídeo mostra a saída do centro de Luanda, passando por ruas limpas e organizadas, carros de luxo, *out doors* com propagandas dos mais diversos tipos de produtos, lojas de *griffe*, parabólicas distribuídas em cada canto da cidade; direciona-se à estrada (asfalto) de Viana, que segue paralela à estrada de ferro em construção. Entre essas duas estradas tudo acontece. Ruas esburacadas e sujas, produtos de toda espécie sendo vendidos no meio da rua; crianças esfomeadas, mulheres equilibrando muitos produtos na cabeça e com filhos nas costas. São milhares de pessoas que surgem diariamente de todos os lugares, muitos vendendo verduras, sapatos, leite, pão, kizaka, brinquedos, roupas, bonés, rádios, tvs, etc.

Transitar naquele espaço foi, para mim, o verbo mais conjugado. Nesse transitar, criei um movimento, abri caminho, passagem (ou passagens). Efetuei mudanças internas que, talvez, só possam ser compreendidas por quem experimentou viver em terras africanas.

Em julho de 2008, o vídeo *Só Deus que sabe* foi exibido pelo crítico e historiador da arte Garcia⁴⁸ nas conferências sobre audiovisual, *Las ciudades invisibles*⁴⁹, em Buenos Aires e Montevideu.

48. Manuel Garcia, crítico e historiador de Arte, nasceu em Valencia, Espanha.

49. *Las ciudades invisibles / 2da edición / Videos sobre Arte, Arquitectura y Ciudad*, organizado pelo Centro Audiovisual de la Secretaría Académica, Secretaría de Investigación, Secretaría de Extensión Universitaria, em Buenos Aires e em Montevideu.



Fig. 196 — Fotografia em p/b (100 cm x 150 cm) e projeção da imagem do vídeo (DVD 5')



Fig. 197 — Vídeo instalação: Só Deus que sabe, Mostra Guard(A)res, Galeria Canizares, 2006

2.2.2 Fronteiras InVISÍVEIS

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

como as 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, 1999, p. 14-15).

No segundo semestre de 2006 nasceu a proposta desse desdobramento de pesquisa⁵⁰ para participação na Mostra *RUÍNAS*, na antiga fábrica da Fratelli Vitta, situada na Cidade Baixa da cidade de Salvador. Através da pesquisa de novos elementos visuais nas imagens capturadas em Luanda, em algumas delas encontrei referências que faziam interface com elementos da fábrica em ruínas e, com a utilização de novo suporte para impressão, busquei o desenvolvimento dessa obra.

As primeiras reflexões voltadas à realização deste trabalho conduziram-me a Ítalo Calvino⁵¹ e Gaston Bachelard⁵². O primeiro, pela sua obra versando sobre as cidades. O segundo, pelo significativo trabalho com a poética, notadamente, do devaneio e do espaço, objetos desta pesquisa.

Bachelard nos propõe um estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima.

Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, mas o que se conhece é apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer suspender o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. E essa é a função do espaço. (BACHELARD, 1998a, p. 28).

Encontrar as ruínas da Fábrica Fratelli Vita foi, de certa forma, resgatar uma parte da memória da minha infância. Com muita emoção, lembrei-me de minha ida diária à Escola Castro Alves, acompanhada dos meus irmãos. Morávamos a umas quadras dali e todo dia íamos caminhando para a escola, pelo passeio que fica em frente à fábrica. Antes de atravessar a rua, ficávamos alguns minutos parados, encantados, olhando as garrafinhas pelas janelas. Era mesmo mágica aquela fábrica. As garrafinhas vazias passavam por uma espécie de esteira, sendo rapidamente enchidas de refrigerante e, após, devidamente tampadas.

A lembrança daquele tempo misturou-se com as imagens recentes da experiência em Luanda. Numa cidade recém saída de uma guerra, com grande parte

50. Da disciplina Teoria e Técnica de Processos Artísticos, ministrada pela Prof^a Dr^a Viga Gordilho, na UFBA/ EBA.

51. CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Nasceu em Santiago de Las Vegas, Cuba, logo foi para a Itália. Participou da resistência ao fascismo durante a guerra, foi membro do Partido Comunista até 1956. É um dos mais importantes escritores do século XX. Publicou diversas obras, entre elas: *Seis propostas para o próximo milênio* e *Marcavaldo ou As estações na cidade*.

52. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Bachelard (1884-1962), epistemólogo francês, filósofo da ciência e da imaginação, influenciou figuras fundamentais da geração estruturalista e pós-estruturalista da era pós-guerra. Atuou como professor de física na França (1919-1930).

das construções em ruínas, as pessoas têm que sobreviver, na maioria das vezes, trabalhando em um comércio alternativo e informal. Assim, é comum encontrar garrafas de cerveja e refrigerante expostas em diversos locais, no meio das ruas e em frente das casas.



Fig. 198 — Venda de produtos diversos, centro de Luanda, 2006



Fig. 199 — Venda de produtos diversos, centro de Luanda, 2006



Fig. 200 — Venda de produtos diversos, Luanda, 2006



Fig. 201 — Venda de produtos diversos, centro de Luanda, 2006

Esse trabalho foca uma zona de fronteira entre as diferentes origens dessa memória, onde percepções diversas do mundo se confrontam, querendo dar conta do que há de comum entre as ruínas da fábrica de Salvador e as ruínas de Luanda. Uma fusão de cidades enquanto sonho e memória. São dois espaços e dois tempos que se reconstruem na experiência de relação entre um outro espaço e um outro tempo. Entre cada ponto do itinerário podem ser estabelecidas novas relações de afinidades e de contrastes que sirvam para evocar a memória.

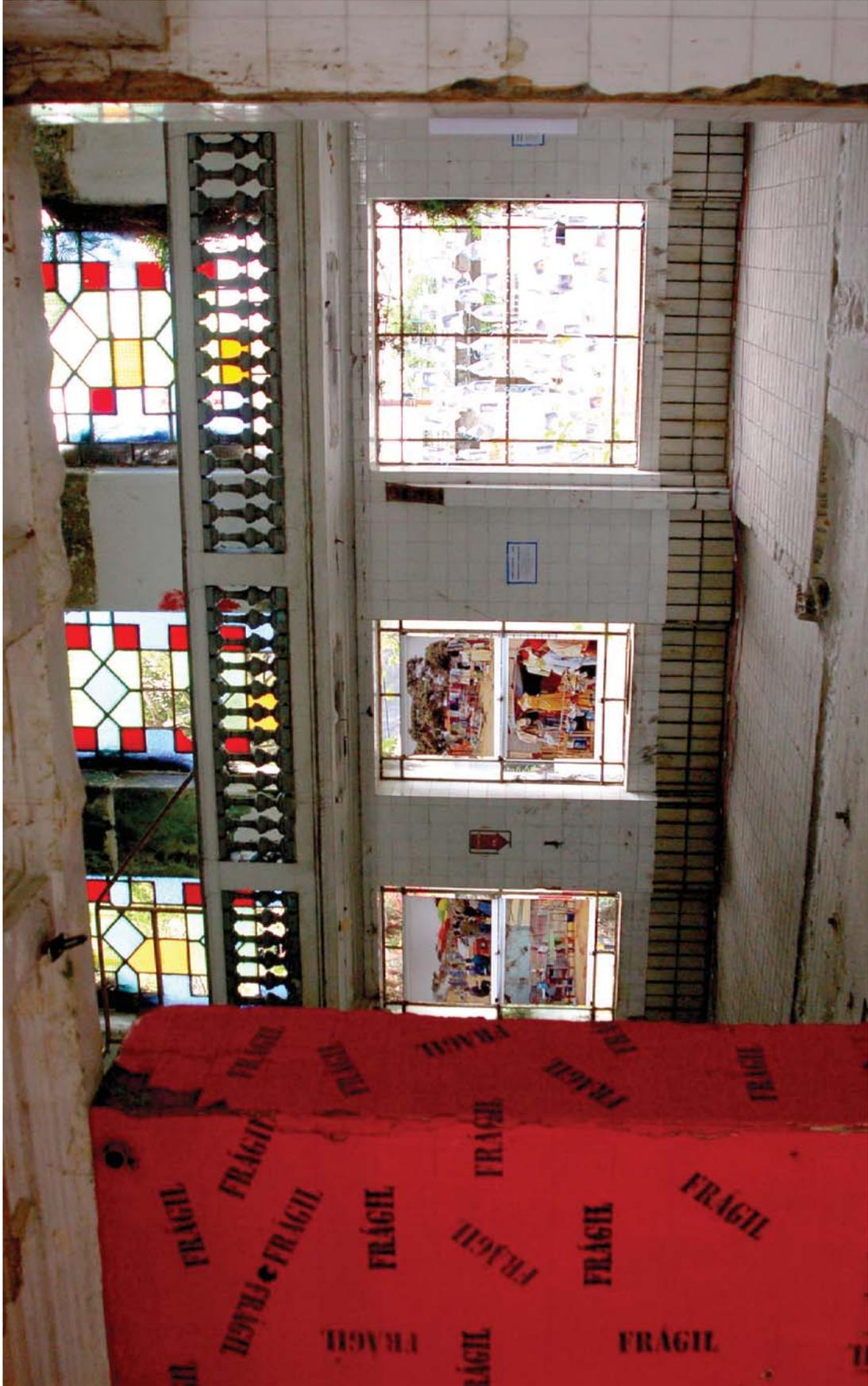


Fig. 202 — FRONTEIRAS InVISÍVEIS. Instalação: quatro fotografias digitais s/ poliestireno, 74cm x 77 cm, fachada frontal da fábrica Fratelli Vita, 2006

Essa mostra aconteceu em dezembro de 2006, sendo a obra apresentada em fotografia sobre suporte poliestireno, e instalada nas janelas frontais da fábrica.

Em janeiro de 2007 iniciei os trabalhos para a exposição seguinte, desta vez com a intenção de realizar uma obra em fotografia e vídeo, a partir de imagens capturadas na Praia de Bom Jesus dos Pobres, no Município de Saubara, Recôncavo Baiano. Essas imagens foram capturadas, selecionadas e editadas nos meses de janeiro a março, e integram o desdobramento desta pesquisa.

2.2.3 Espelhos

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. 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 outra coisa. (CALVINO, 1999, p. 44).

Em maio de 2007, a convite da artista plástica Marcela Costa, proprietária da Galeria Celamar, localizada na Ilha de Luanda, África, realizei uma exposição individual. Depois de um árduo trabalho de organização e divulgação, no dia 04 de maio foi aberta a exposição denominada “Espelhos”, que funcionou de 04 a 13 de maio de 2007.

“Espelhos” é uma obra composta por fotografias e vídeo, e tem como referência as *ressonâncias visuais* encontradas em um universo de imagens capturadas em dois continentes distintos: Bom Jesus dos Pobres, Recôncavo Baiano, e Morro da Cruz, Luanda, que evocam lembranças e memórias.



Fig. 203 — Mapa da região do Recôncavo Baiano

A palavra espelhos confere duplos significados que se relacionam com o aspecto mágico da imagem — a permanente condição de presença e ausência, além de imagem refletida e sombra. A série é composta por 20 fotografias sobre *phoam* com 0,65m x 0,80m e 01 vídeo com aproximadamente 5 min.



Fig. 204 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 205 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007

Esse trabalho é um desdobramento da pesquisa e se justifica pela coincidência de, em campo de pesquisa, ter encontrado em uma região litorânea de Angola o ponto de onde partiram levas de africanos na condição de escravos para diversas localidades, inclusive para o Recôncavo Baiano, Brasil. Naquele litoral, as mulheres que vivem da cata de mariscos repetem, como num ritual, os modos de “mariscar” das mulheres do Recôncavo. Esses gestos são hábitos inseridos na rotina diária e passados de mãe para filha, por várias gerações. Separadas pelo Oceano Atlântico, essas mulheres — embora nunca se tenham visto — repetem, no cotidiano, movimentos semelhantes, muitos dos quais a nos lembrar passos de dança e que, nas imagens capturadas, podem ser vistos como se fossem reflexos de outro(s), como ocorre nos espelhos. Assim, percebe-se a presença da memória de dois povos cujos laços e traços culturais se estendem, pela relação espaço/ tempo, através da história. Esse encontro provocou o sentimento imediato de minha própria memória espelhada, uma vez que habito há muito tempo essa região da Bahia, e já vinha registrando imagens dessas mulheres marisqueiras.



Fig. 206 — EQUILÍBIO. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 207 — EQUILÍBIO. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 208 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 209 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 210 — Marisqueira do Recôncavo visita a Praia do Museu da Escravatura. Luanda, 2007



Fig. 211 — Marisqueira de Luanda visita a Praia de Bom Jesus dos Pobres, Recôncavo Baiano, 2007.

As duas imagens, identificadas nas fig. 210 e 211, foram trabalhadas em programa de edição de imagem, onde coloquei uma marisqueira de Luanda na praia do Recôncavo e uma marisqueira baiana na praia de Luanda. Nas duas composições faço uma espécie de convite para que essas mulheres se encontrem, em um outro tempo e “lugar”, no espaço virtual, no litoral da cidade imaginária de *Eikon*.



Fig. 212 — Espaço da Galeria CELAMAR, Luanda, 2007



Fig. 213 — Espaço da Galeria CELAMAR, Luanda, 2007



Fig. 214 — Exibição do vídeo ESPELHOS, Galeria CELAMAR, Luanda, 2007



Fig. 215 — Exibição do vídeo ESPELHOS, Galeria CELAMAR, Luanda, 2007

Sobre a exposição o Jornal de Angola produziu e divulgou um artigo, *Paisagem angolana e brasileira retratada em fotos* (ANEXO B), do qual transcrevo um recorte:

O quotidiano de Salvador-Bahia e Luanda assemelham-se bastante, pelo que o observador destas fotos, as tantas não sabe, se é uma imagem angolana ou brasileira”, referiu. O director do Museu de Escravatura, Simão Soundouila, disse que a similitude das imagens retratadas nas fotos sobre Luanda e Bahia, particularmente dos seus habitantes, decorre do tráfico negreiro, que provocou a ida forçada para o continente americano de muitos africanos. Acima de tudo, as fotos de Tinna Pimentel, têm, como “pano de fundo”, segundo Simão Soundouila, o retrato dos laços de amizade existentes entre Angola e Brasil. (06 MAI. 2007).



Fig. 216 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 217 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 218 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007

O historiador e crítico de arte Souindoula⁵³ (2007) escreveu um artigo sobre essa obra, sob uma abordagem crítica (ANEXO C).



Fig. 219 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007.

53. Simão Souindoula é Diretor do Museu da Escravatura, localizado no Morro da Cruz, em Luanda.



Fig. 220 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 221 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 222 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 223 — BALÉ. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 224 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65m x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007

A partir dessa obra, percebi a importância da continuidade desta pesquisa, da necessidade de promover, na concepção dos trabalhos finais, a integração das diferentes relações espaço/tempo evocadas ao longo da investigação: o tempo acelerado, múltiplo, simultâneo, das comunicações, do trânsito vivido nas cidades contemporâneas, tendo como referência imagética as cidades de Luanda e Salvador; e o tempo interno, lento e contínuo da memória, desta vez explicitado com as imagens capturadas das mulheres marisqueiras dos dois lados do Atlântico.



Fig. 225 — Museu da Escravatura, fundado em 1977, Luanda, 2007



Fig. 226 — DETALHE, pia onde os escravos eram batizados antes de embarcarem

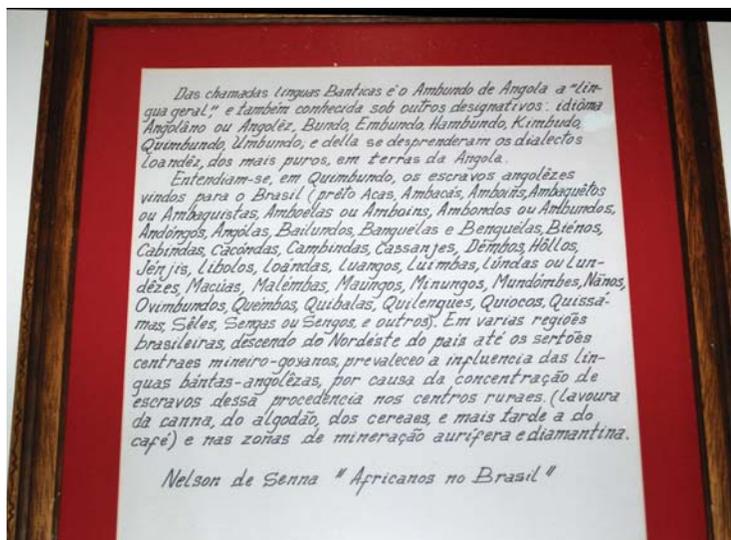


Fig 227 — Registros de cópias (1944) de documentos (originais de 1518), Leis e Regimentos de D. Manuel acerca do comércio de escravos, expostos no Museu, Luanda, 2007



Fig 228 — Registros de cópias (1944) de documentos (originais de 1518), Leis e Regimentos de D. Manuel acerca do comércio de escravos, expostos no Museu, Luanda, 2007

As imagens a seguir foram capturadas na praia situada na região do Museu da Escravatura, em maio de 2007.



Fig. 229 — Mulheres recolhendo mariscos, Praia do Museu da Escravatura, Luanda, 2007



Fig. 230 — Mulheres recolhendo mariscos, Praia do Museu da Escravatura, Luanda, 2007



Fig. 231 — Mulheres recolhendo mariscos, Praia do Museu da Escravatura, Luanda, 2007



Fig. 232 — Mulheres recolhendo mariscos, Praia do Museu da Escravatura, Luanda, 2007



Fig. 233 — Encontro Brasil / África: mulher recolhendo mariscos, com sandálias havaianas, Praia do Museu da Escravatura, Luanda, 2007

2.2.4 Algumas Considerações

Ao iniciar a pesquisa, buscava as analogias possíveis entre as imagens das duas cidades por conta das notáveis situações de espelhamento provocadas pelas origens de raízes portuguesas e pelas influências devidas às redes de comunicação e informação. Contudo, durante o trabalho de pesquisa de campo, encontrei outra forma de espelhamento que, desta vez, não traz relação com as mídias contemporâneas.

Deve-se observar, pela implicância com o desenvolvimento desta pesquisa, que o Recôncavo Baiano é uma região ligada à cultura da cana de açúcar e, durante o século XVI e o século XVII, recebeu muitos escravos originários de várias regiões da África, incluindo Angola. Percebe-se, na referida região do Recôncavo, que uma boa parte da sua população é negra ou mestiça, com acentuados traços africanos. É comum encontrarmos mulheres carregando na cabeça, de forma muito digna, mercadorias, madeira para lenha, bacias, etc., o que não acontece normalmente em outras partes do Brasil. Além disso, na região de Santo Amaro da Purificação, Município de Saubara, existe o lugarejo chamado Bom Jesus dos Pobres, onde a maior parte da população vive da pesca de peixes, caranguejos e mariscos. Lugar onde eu vivo há trinta anos.

As mulheres que pescam os mariscos, chamadas de marisqueiras, vivem e sobrevivem desta atividade. São mulheres simples que diariamente trabalham na coleta desses mariscos para alimentação da própria família e, também, para vender para outros moradores, principalmente durante o verão, período em que o número de turistas em toda a extensão praieira aumenta. Em sua maioria, são mestiças. Ao conversar com algumas delas, percebi que vivem em situação de precariedade financeira, além de outras decorrentes, mas que, graças à comercialização incipiente dos mariscos, conseguem garantir a sobrevivência de suas famílias. Elas dizem que aprenderam essa atividade com suas mães e que estas, por sua vez, aprenderam com suas avós. Quando pergunto:

— *E sua avó, quem ensinou a ela?*

E a resposta comum surge, com clareza:

— *Também ela aprendeu com a mãe dela.*

Surgiu como hipótese mais evidente que esta era uma herança passada de geração a geração, de mãe para filha, desde o tempo em que uma dessas mulheres chegou no Recôncavo, onde passaria a viver após ter sido “arrancada” de sua terra natal, a África. A ressonância visual encontrada tinha outra possibilidade. Não

se tratava mais da questão da “contaminação” percebida nas cidades, causada pelas redes de comunicação e informação. Era o ser humano integral que, com o fruto da sua memória, deixava a cultura fluir de geração em geração. Deste modo, a pesquisa encaminhava-se para outro desdobramento, que faz interface com questões mais amplas, a envolver relações com o legado deixado a partir da escravatura, ou mesmo antes dela acontecer. Traços e laços de dor e sangue, dos que ficam em África, dos que são encaminhados a uma outra experiência para além das suas raízes, dos seus referenciais, de seu espaço.

Quanto às mulheres de Luanda, nas entrevistas realizadas, disseram que recolhem os mariscos para a própria alimentação, poucas vivem de sua comercialização. Em geral, vieram do interior para a cidade no período da guerra e vivem em condições precárias de moradia, morando em casas muito simples (*musseques*) localizadas nas cercanias do Museu da Escravatura.

Essas mulheres, moradoras dos dois lados do Atlântico, realizam, no cotidiano, conforme já referido, as mesmas tarefas e de um modo tão semelhante que parecem espelhos umas das outras. O que se percebe pode ser visto sob a perspectiva de Chaves (2006), através do título de uma obra sua, “Como se o mar fosse mentira”.

Conhecer e viver no continente africano é um marco divisor na minha vida e na minha obra, pois é um forte resgate das minhas origens. Passei também a focar com mais atenção a questão da mulher que, africana ou brasileira, vive em condições desfavoráveis e que, mesmo assim, é capaz de levantar todos os dias com suficiente coragem para realizar atividades que possam garantir o sustento de sua família, apesar de enfrentar tantas dificuldades.

Durante os dois meses em que estive em Luanda, fui acordada todos os dias pelos gritos dessas mulheres chamadas de zungueiras, as quais passavam pela rua a venderem seus produtos. “GARAPAU AÊ!!! PEIXE GALO AÊ!!!” Esse era, para mim, um verdadeiro “grito de guerra”. Desde então, venho trabalhando nas imagens capturadas destas mulheres com suas crianças nas costas. Mulheres mães, mulheres guerreiras que, assim como as nossas marisqueiras, enfrentam o calor do sol todos os dias, em busca de condições para alimentar os seus filhos. A continuidade desta investigação será feita buscando resgatar os fios que teceram esta história. Em que lugares mais serão possíveis encontrar outros *espelhos*?

O próximo plano foi construído em paralelo às obras finais, tendo-se como primeira idéia trabalhar a partir das imagens coletadas nas duas cidades, com a construção de instalações que utilizam fotografias, vídeo e elementos matéricos significativos, tendo como ponto principal as referências sobre as imagens e as suas relações com as cidades, o tempo e a memória.



Plano

3

EIKON

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, 1999, p. 34, grifos do autor).



PLANO 3

EIKON

O termo *imagem* tem, em diferentes culturas, o sentido duplo (e complementar) de presença e ausência. Na língua portuguesa, o prefixo *icon* (ícone ou imagem), originário do grego *eikon*, tem o significado de efígie impressa no selo, imagem refletida, ou a sombra de uma pessoa, portanto, aventa relações com graduações de semelhança/diferença. Tanto no grego (*Eikon*), quanto no latim (*Imago*), é possível conferir duplos significados, os quais se relacionam com o aspecto mágico da imagem.

Como resultado final desta pesquisa, foi elaborada a obra denominada *Eikon*. Uma das relações propostas por *Eikon* é com o domínio do invisível, na promoção de reflexões sobre o dualismo das imagens físicas e mentais, o significado ambíguo e mutável das imagens: presença / ausência; visível / invisível; percepção e memória.

Foram produzidos dois vídeos, os quais fazem parte das instalações realizadas nos dois espaços expositivos da Galeria do ICBA (Instituto Cultural Brasil Alemanha) no período de 27 de novembro a 27 de dezembro de 2008. Esses vídeos trazem características de vídeo-arte e aspectos documentais, e, talvez por este fato, manifeste-se uma certa complexidade não só quanto ao assunto, mas também pela fragilidade das linhas que delimitam o campo específico do documentário na enorme diversidade dos vídeos. Segundo Da-Rin “[...] em princípio, tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador” (2006, p. 10). Assim, considero de vital importância buscar referências sobre a utilização das linguagens audiovisuais tecnológicas, bem como acerca do surgimento do vídeo-arte. Neste Plano, inicialmente, preferi apontar algumas dessas referências que influenciaram sobretudo a elaboração dos vídeos, antes da abordagem mais direta sobre a idéia e os conceitos relacionados à sua criação.

3.1 IMAGEM CRISTAL: DO CINEMA AO VÍDEO

Decorrente de minha participação em alguns seminários e oficinas de vídeo, pude conhecer⁵⁴ inúmeras obras realizadas por diversos artistas em linguagem

54. Na Disciplina Teorias da Cultura e a realização do Estágio Docente Orientado na Disciplina Análise e Produção de Imagem, em 2007. Autores destacados: Arlindo Machado, Bia Medeiros, Brissac-Peixoto, Ken Dancyger, Lúcia Santaella, Bill Nichols, Patrícia Silveirinha, Sergei Einsenstein, Sílvia Da-Rin e Stuart Marschall.

videográfica, além de aprofundar estudos sobre alguns autores mais específicos nas áreas de cinema e vídeo, entre os quais destaco: Da-Rin (2006), Dancyger (2003), Deleuze (1995, 2004, 2005), Machado (1983, 1993, 2003, 2007), Medeiros (2002), Brissac-Peixoto (1996), Santaella (2002, 2004, 2005), Nichols (2001), Silveirinha (2007) e Einsenstein (1990).

De maneira geral, observamos que Machado (1983, 1993, 2003, 2007) possibilita, junto a Medeiros e Peixoto, um maior aprofundamento sobre questões específicas de vídeo e, ao lado de Santaella, proporciona uma visão da área de tecnologias da comunicação, em que trata da realização de projetos de pesquisa em torno das novas tecnologias em laboratórios multimídias. Nichols traz uma abordagem mais ampla sobre a linguagem videográfica, possibilitando uma nova vertente de investigação, análise e teorização para o documentário, centrado em ressaltar semelhanças e, principalmente, diferenças existentes entre os domínios empiricamente reconhecidos da ficção e do documentário. Einsenstein coloca as mais importantes questões sobre as imagens e a montagem, as quais serão abordadas nesta Dissertação, sub plano (subseção) 3.2.5 Edição visual e sonora, quando falaremos sobre a edição e a montagem do vídeo *Eikon*. Da-Rin faz observações preciosas sobre a tradição e a transformação do vídeo documentário. Além disso, tendo em vista possíveis aproximações, (re)visitei algumas obras de artistas nacionais e internacionais, tais como⁵⁵: Paik (1965), Viola (1979 a 2007), Greenaway (2007), Rouch (1958), Kogut (1991), França (1988), Medeiros (2005), Barata (2003), Parente (1976) e Zaatari (1990), entre outros.

É possível observar que a linguagem audiovisual tem evoluído e conquistado espaço cada vez maior na contemporaneidade, o que se deve, em parte, à acessibilidade quanto a custos na obtenção e ampla difusão. O vídeo acompanha a revolução da informática, o que oportuniza diferentes manifestações artísticas nas comunicações.

Inicialmente, quero destacar a importância do surrealista catalão Rouch⁵⁶ (1917). Formado em engenharia civil no início dos anos quarenta, na *École des Ponts et Chaussés*, em 1941, foi trabalhar na Nigéria, África, na construção de uma ponte no Senegal. Iniciou-se nos mistérios africanos ao ver alguns dos negros que trabalhavam na obra e, ao regressar a Paris, resolve estudar antropologia. Em 1946, quando retorna à África, realiza uma expedição em canoa, descendo o Niger. Com uma câmera na mão ele realiza o seu primeiro filme: *Au pays des mages noirs* (1946). Fez mais dois curta-metragem a respeito dos ritos dos mágicos Songhay (Nigéria): *Les Magiciens de Wanzerbe* (1948) e *Circoncision* (1949). Em 1949, ganha o primeiro prêmio no Festival Maldito, em Biarritz, com o filme *Initiation à la danse des possédés*, onde mostra

55. Nam June Paik, Bill Viola, Peter Greenaway, Jean Rouch, Sandra Kogut, Zbigniew Rybczynski, Rafael França, Bia Medeiros, Danilo Barata, Letícia Parente e Akram Zaatari.

56. Jean Rouch nasceu em Paris, em 1917.

uma mulher Songhal, do arquipélago de Tillabéri, sendo iniciada. As exigências e o rigor do filme etnográfico faziam do filme suplemento visual do livro de anotações do antropólogo, mas Rouch vai transgredir as regras, sendo considerado irrequieto e anarquista. Segundo Costa (2000, p. 1)⁵⁷, Rouch transgride ao tentar ver “[...] para lá do visível (a ciência é avessa ao imaginário), de espreitar o invisível pelas frestas da imagem, pelas sutis transparências que o filme cria.”

Costa aponta que “Rouch filma a ficção como filma o documentário: sem lá saber muito bem o que vai acontecer, o que é que vai dar a coisa” (COSTA, 2000, p. 4). Filma sempre da mesma maneira, “[...] sabendo que pode pôr um filme em risco ao preferir não manipular a verdade que ele procura” (idem). Em 1958, faz o seu primeiro longa-metragem, o filme “etnográfico” *Moi um noir* (Costa do Marfim). Esse trabalho é considerado por Godard⁵⁸ (apud COSTA, 2000, p. 4) como um marco para o cinema e uma referência para a sua própria obra.

Declara Rouch, no Jornal *Le Monde (L’Avant Scène*, nº 123, 1972): “[...] eu me considero ao mesmo tempo como cineasta e etnólogo. Eu acho que a etnologia é poesia. Não acredito muito nas ciências humanas, como já disse várias vezes. Afinal de contas, as ciências humanas são algo de terrivelmente subjetivo” (ROUCH apud Da-RIN, 2006, p. 149).

Ao trabalhar na produção de vídeo-arte, senti a necessidade de ainda pontuar dois revolucionários diretores de cinema responsáveis por transformações de paradigmas e que são igualmente importantes para a produção de vídeos: Eisenstein⁵⁹ e Vertov⁶⁰, considerados pela crítica os maiores representantes do cinema revolucionário construtivista. Eles encontram na montagem a base para fazer do cinematógrafo um meio que potencializa as possibilidades de intervenção política. De certo modo, o

57. COSTA, Ricardo A outra face do espelho. Jean Rouch e o “outro”. Disponível em: <http://www.bocci.pt/pag/costa-ricardo-jean-rouch.pdf>. Acesso: 8 ABR. 2008.

58. Jean-Luc Godard, nascido em Paris, em 1930, um dos principais nomes da “*Nouvelle Vague*”, é um cineasta francês reconhecido por um cinema vanguardista e polêmico. Tomou como temas os dilemas e perplexidades do século XX. Realizou os filmes: *Vivre sa vie* (1962; *Viver a vida*), *Bande à part* (1964), *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (1965; *O demônio das 11 horas*), *Deux ou trois choses que je sais d’elle* (1966; *Dois ou três coisas que eu sei dela*), *La Chinoise* (1967; *A chinesa*) e *Week-end* (1968; *Week-end à francesa*). Nessa fase, seus filmes se caracterizam por: mobilidade da câmera, demorados planos-sequências, montagem descontínua, improvisação e pela tentativa de carregar cada imagem com valores e informações contraditórios. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard. Acesso: 13 SET.2008.

59. Serguei Mikhailovitch Eisenstein (23 de janeiro de 1898, Riga — 11 de fevereiro de 1948, Moscou) é considerado o mais importante cineasta soviético. Criou uma nova técnica de montagem, chamada montagem intelectual ou dialética. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sergei_Eisenstein. Acesso: 13 OUT. 2008.

60. Dziga Vertov (Denis Abramovich Kaufman), nascido na Rússia, em 1896 e falecido em 1954, é cineasta de documentário e de reportagens jornalísticas, além de grande precursor do cinema direto (cinema verdade). O seu filme *O Homem da Câmera* (1929) é um marco na história do cinema, como documentário *reflexivo* (Bill Nichols). Filma o cotidiano de cidades russas, principalmente Moscovo (Moscou), com criatividade e lucidez. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov. Acesso: 13 OUT. 2008.

raciocínio do filósofo Benjamin (1936) sobre a reproduzibilidade técnica da arte, considerando o cinema como a mais poderosa síntese, não só empurra a experiência estética para uma nova significação cultural da arte, mas colabora para sua aproximação com a coletividade, e conseqüentemente sua relação direta com a política. Se antes do advento das técnicas de reprodução em massa a arte e a literatura tinham estruturação e acesso destinados às elites, com a reproduzibilidade técnica ela se aproxima naturalmente das questões políticas e culturais das massas. É sob essa ótica que os artistas soviéticos compreendiam o poder de transformação social que acompanha essa nova configuração histórica da arte, sobretudo do cinema (Da-RIN, 2006).

Eisenstein, ao trabalhar como ator e cenógrafo de teatro, descobre no cinema as possibilidades de embarcar na imagem em movimento. Em seu texto *Montagem das Atrações* (1923), ele defende que o princípio de descontinuidade no teatro e no cinema é sua natureza revolucionária. Eisenstein opõe-se radicalmente ao projeto literário do realismo do século XIX, acreditando que a arte revolucionária não cabia nos limites da narrativa linear, mesmo que esta apresentasse um conteúdo progressista, na percepção de que o construtivismo oferecia o “choque” como método artístico para tirar o espectador de sua passividade. Ele estuda os procedimentos da recepção da imagem e seus efeitos na dinâmica psicológica, afirmando que o cinema, pelas suas inerentes possibilidades técnicas, a sua força política, deveria se opor à natureza da narrativa literária. Desse modo, funcionando como porta-voz da revolução proletária, o cinema deveria ser baseado na justaposição de imagens que intercalavam pequenas manifestações de agitação e propaganda política, resultando em uma combinação criativa entre elementos diferentes, que pelo primado da montagem eram convertidos num sofisticado espetáculo popular (EISENSTEIN apud MACHADO, 1983).

Em 1924, o exemplo prático do seu método condicionado pela montagem se deu com a obra *A Greve*. No entanto, o exemplo antológico da tensão através da descontinuidade é a obra-prima *O Encouraçado Pontekim*. Tendo como tema a Revolução de 1905, a história política russa é revista dentro da poética de imagens que não estabelecem verdades acabadas, mas leva o espectador a pensar junto com essas imagens. Assim, o fio imagético desenvolvido obedece a uma argumentação inspirada na dialética marxista, as imagens seguem uma estrutura de tese, antítese e síntese. Além disso, podem ser somadas as referências a diferentes concepções estéticas, que se estendem do futurismo à arte japonesa. Ao possibilitar o choque da imagem, estabelece por sua vez um choque ainda maior nas formas de consciência do espectador (DELEUZE, 2004). No Plano III, (seção 3.2.5 Edição visual e sonora) desta pesquisa, voltaremos de forma mais específica às questões sobre vídeo, montagem e edição.

Já o cineasta Vertov iniciou suas atividades durante a revolução russa (1905), quando eram escassos quaisquer incentivos ao cinema. Vertov contribuiu

para o desenvolvimento da montagem cinematográfica em um sentido diferente de Eisenstein, pois comanda o movimento cine-olho, de natureza documental. Sob sua ótica, o cinema documentarista seria a superação da ficção enquanto categoria de uma cultura decadente. O cineasta define sua teoria através de uma proposta de captação do real, apropriando-se de materiais já filmados, e alterando e redefinindo o significado das imagens através da montagem. Este se torna o método utilizado para formar seqüências que se misturam ao ritmo das imagens cotidianas, em que a vida é em si mesma uma montagem. Em seu método, ele idealiza a *câmara oculta*, capaz de filmar a realidade sem alteração. Porém, no método de Vertov, na construção ou na reordenação de imagens, é impossível a neutralidade ideológica do olhar (DELEUZE, 2004, p. 116).

Quero ainda registrar a importância do diretor inglês Greenaway, que, além de cineasta, foi um apaixonado pelas artes plásticas, o que explica o motivo de todos os seus filmes estarem relacionados direta ou indiretamente com o universo das artes. Em *Nightwatching* (2007), ele toma por tema um dos quadros mais conhecidos do pintor holandês Rembrandt, *Ronda Noturna*. O filme não constitui uma biografia de Rembrandt, não há fidelidade na cronologia ou na reconstrução dos fatos, ou mesmo na caracterização da personalidade do artista. Conforme alguns críticos de cinema, o filme não tenta recriar a estética dos quadros de Rembrandt, não há referências à questão da luz, por exemplo. No filme, o diretor mostra uma estética própria, rebuscada ou referencista. Não demonstra qualquer simpatia particular por Rembrandt, oferece-nos antes uma idéia de que sua intenção baseava-se em criar uma oportunidade de discutir o quadro referido e as artes plásticas, de modo geral. Para a crítica cinematográfica, *Ronda Noturna*, de Greenaway, tem pouco a ver com *Ronda Noturna* de Rembrandt. O diretor Greenaway mostra um cinema teórico, em que as cenas pouco articulam entre si. Em certo momento, a visão da tela *Ronda Noturna* de Rembrandt é oferecida para contemplação do espectador. O filme aponta o motivo pelo qual o quadro incomodou na época, através da utilização de voz em *off*, que comenta em profundidade a imagem, o papel dessa obra na história das artes plásticas, bem como os elementos específicos que retratam a ironia e o cinismo no retrato da nobreza da época.

Para muitos críticos, o filme discute teoria e história da arte, sendo transformado em suporte de discurso, em imagem enquanto reflexo da imagem. Em entrevista⁶¹, Greenaway (2007) declarou que seus primeiros filmes eram acadêmicos, intelectuais, estruturalistas e pós-modernistas. Segundo ele, “[...] os filmes eram sobre a própria linguagem do cinema”. Godard (2007) apresenta ser o cinema “[...] a verda-

61. GREENAWAY, Peter. Entrevista dada ao cineasta paulistano Philippe Barcinski para a edição de outubro da *Revista BRAVO*. Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>. Acesso: 03 OUT. 2007.

de a 24 quadros por segundo”. De certo modo, os filmes eram “[...] sobre paradigmas, sobre a noção dos frames entrando no cinema, muito atual e fashion, pois estávamos falando de estruturalismo no começo dos anos 60” (idem).

Questionado sobre a tão falada “morte” do cinema, Greenaway responde que, para ele, “[...] o cinema nunca esteve vivo”. Tudo o que foi visto até então foram “[...] 130 anos de texto ilustrado”. Ele diz que em todo filme é possível observar que o diretor segue o texto, “[...] pois todas as histórias, todas as tramas e narrativas vieram da livraria, seja você o Scorsese, o Godard, o Spielberg, o Almodóvar, quem você quiser... Todos os filmes começam com texto e não com imagens” (idem, 2007). Greenaway, por ser ligado às artes plásticas, atua como pintor, ele considera a imagem como prioridade, e justifica: “[...] o cinema é sobre imagens e não sobre textos”. E mais: “[...] a maioria dos cineastas é visualmente analfabeta”, desconhece “[...] a tradição de 8 mil anos de pintura” (idem, 2007).

Greenaway⁶² é considerado um dos artistas realizadores multimídia. A televisão, no entanto, por desenvolver-se em uma plataforma mais inventiva, experimental e abrangente, possibilita a fusão multimidiática. Essa é também a opinião de Godard⁶³, um dos primeiros cineastas a migrar do cinema para a TV, e que considera a televisão como o único lugar que pode reformular uma utopia, tal como foi a utopia do livro, para ele o vídeo faz a mistura de imagens e palavras. Em algumas obras, Greenaway aposta no desenvolvimento do tempo narrativo em simultaneidade. Para estes artistas, não há atualmente o descompasso, mas passagens invisíveis, reversíveis entre a narrativa e a autobiografia do eu, o auto-retrato, implicando também que haja mais passado a ser narrado. Eles consideram que agora tudo é linguagem imediata⁶⁴. O surgimento do vídeo expandiu o formato da linguagem, não levando em conta apenas a vídeo-arte, mas conceitos como tempo e espaço, pois, diferentemente do cinema, a televisão é detentora da instantaneidade que nos aproxima do tempo real.

Normalmente, a designação do termo vídeo-arte é atribuída a Paik⁶⁵, ao realizar a obra *Café Gogo* (1965). Porém, mais do que uma descoberta técnica, o seu nascimento coincide com o lançamento no mercado, pela Sony, da telecâmera portátil e do vídeo gravador. Em 1969, Paik (apud COUCHOT, 2003) descobre o

62. Peter Greenaway (País de Gales, 1942) é cineasta, autor e artista multimídia britânico. Foi criado em Londres, estudou como pintor por quatro anos antes de começar a trabalhar com filmes, em 1966, dirigindo obras experimentais. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Peter_Greenaway Acesso: 03 OUT. 2007.

63. Jean-Luc Godard (Paris, 1930), cineasta, criador de um cinema vanguardista e polêmico, tomou como temas e assumiu como forma, de maneira original e quase sempre provocadora, os dilemas e perplexidades do século XX. Além disso, é também um dos principais nomes da “Nouvelle Vague”, assim como Truffaut. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard. Acesso: 02 SET. 2008.

64. Peter Greenaway e o cinema pós-moderno. Disponível em: <http://www.justoaqui.com.br/6>. Acesso: 15 DEZ. 2007.

65. Nam June Paik (1932/2006), músico e artista sul-coreano, trabalhou em diversos meios de arte, sendo freqüentemente creditado pela descoberta e criação do meio conhecido como videoarte.

feedback, entusiasmando-se com “[...] as possibilidades sem fim que este oferece no vídeo”. Afirmar Couchot que o [...] anel retroativo constituído pela tela eletrônica e a câmera virada para a tela [...] inspiraram Paik, na obra *Tv Bouddha* (COUCHOT, 2003, p. 136).

Em geral, a arte vídeo estabelece relações complexas com os domínios artísticos, notadamente com o cinema e a televisão. Acredita-se que o motivo seja devido à característica de ser uma linguagem híbrida, possuindo uma vocação expressiva e narcísica, além de formalista. De certo modo, é com as artes plásticas que a arte-vídeo mantém relações mais estreitas.

Ao tratar sobre a questão das imagens geradas eletrônica ou digitalmente, observa-se que as práticas que fazem uso das chamadas “novas” tecnologias favorecem o questionamento iniciado com a arte moderna — cujo marco se deu em 1922, com a Semana de Arte Moderna — quanto ao lugar da representação e do sujeito. Contudo, operam com uma mudança que diz respeito à relação estabelecida com o próprio corpo e com o deslocamento do enfoque nas possibilidades de percepção para enfatizar as próprias sensações. De certo modo, a atribuição de um sentido tátil às cópias, em oposição ao sentido ótico original, foi dada por Benjamin (1936) e, também, por MacLuhan, para quem há um “[...] retorno aos valores perdidos da época pré-Gutenberg, a partir do declínio da razão ocidental analítica anunciado pela nova tecnologia” (MacLUHAN apud SILVEIRINHA, 2007, p. 2)⁶⁶.

Observa-se que os meios eletrônicos e digitais possibilitam a manipulação das imagens o mais amplamente possível, favorecendo a abertura de novos campos de produção cultural, inclusive em criação de objetos, sem que haja relação com referenciais anteriores. Há uma tendência abstracionista que se reflete no questionamento e redimensionamento do lugar da representação e do sujeito.

Conforme visto no Plano 1, os cânones da representação foram rompidos há muito tempo. No cinema, com a *vanguarda européia* e, depois, com o *underground americano*, encontra-se uma arte totalmente experimental, em que não há vinculação a um real preexistente. E favorece as mudanças na percepção das imagens a partir de experiências mais radicais, como a intervenção direta sobre a película (riscos, pinturas ou colagens) e a sua posterior projeção. Entretanto, é com a inserção do computador que há, efetivamente, uma transformação nas imagens produzidas por processos óticos, a exemplo da fotografia, do cinema e da televisão. São as imagens digitalizadas, transmudadas em números, armazenadas em banco de dados, para, em algum tempo posterior, serem acessadas, transmitidas, manipuladas, confundindo, assim, suporte e mensagem.

66. Patricia Silveirinha é professora da Universidade Nova de Lisboa e autora de *A Arte Vídeo: Processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas*. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/silveirinha-patricia-Arte-Video.html>. Acesso: 15 SET. 2007.

Desse modo, a tecnologia torna viável a produção infinita de imagens sem que haja preexistência delas como tal, uma vez que a sua imaterialidade permite uma potencial atualização nos diversos meios. Rompem-se, assim, os antigos conceitos de reprodutibilidade, cópia e original. A reprodutibilidade, então, passa a ser baseada na geração de cópias a partir de uma matriz (numérica) única. A imagem, ao ser digitalizada ou virtualizada, possibilita que a informação contida na matriz possa ser armazenada e acessada em um banco de dados, o que permite a atualização, além da realização de um número infinito de cópias sem perda de qualidade.

Sob esta ótica, Silveirinha (2007, p. 3) observa que “[...] a informação audiovisual, contida numa cópia de milésima geração, é exatamente a mesma contida na matriz de primeira geração: nem um pixel a mais ou a menos”. Assim, trata-se de acessar a informação disponível em um banco de dados e não de copiar. No sentido lato, conforme afirma Silveirinha (ibidem, p. 4, grifos do autor), a abstração “[...] toma conta do ‘último reduto’ de referencialidade ou representatividade material que o cinema dominante e a fotografia mantêm ao longo deste século. Sai do domínio estrito das artes para invadir a cultura popular”.

Silveirinha aponta, de maneira geral, as principais tendências às práticas do vídeo, através das diferenças e relações entre eles. Ao estabelecer três grandes domínios —, vocação antitelevsiva, vocação narcisista e vocação formalista do vídeo — ela orienta para que se dedique atenção particular às interpenetrações possíveis entre o vídeo e o cinema experimental.

Marshall⁶⁷ (1979 apud SILVEIRINHA, 2007) distingue duas grandes categorias de obras em vídeo efetuadas por artistas nos Estados Unidos. A primeira ela designa de *synaesthetic abstraction*⁶⁸ (2007, p. 4). Integra a segunda o documentário diário e pessoal, frequentemente tendendo ao psicodrama. Na tendência de “[...] evitar a representação, promove a mistificação das formas de produção de imagens” (idem).

Na categoria do documentário pessoal existe o que Marshall (1979) considera uma subcategoria possível de ser caracterizada como “vídeo narcisista”. Na Europa são consideradas duas categorias: uma preocupada com as possibilidades tecnológicas e o processo de duração das imagens. A outra se centra nas convenções da representação televisiva. Assim, Marshall (1979) distingue quatro categorias que agrupam tendências diferentes daquilo que tem sido designado como *vídeo-arte*. Contudo, para Silveirinha, não se deve fazer a distinção entre a Europa e os Estados

67. Stuart Marshall, nascido em Manchester, 1949, estudou Arte e Música e trabalha com vídeo desde 1975; realizou, entre outros, o documentário *Desire*, e, os filmes *Bright Eyes*, em 1984, e *Comrades in Arms*, em 1990.

68. “*Synaesthetic abstraction*” é o termo utilizado para referir a geração eletrônica de imagens abstratas com uso de sintetizadores vídeo e colorizadores de imagens, conforme explica Silveirinha (2007, p. 4).

Unidos. Informa existirem apenas três categorias, as quais coincidem com a vocação anti-televisiva, a vocação narcisista e a vocação formalista do vídeo.

Por partilharem da mesma tecnologia, o vídeo e a televisão têm uma relação complexa entre si. Enquanto o vídeo explora uma série de estratégias na tentativa de demarcar seu território, ao efetuar críticas aos mecanismos e processos da televisão de massas institui-se como uma “anti-televisão”. Afirmo Silveirinha (2007) que, para a arte vídeo, o período dos anos sessenta é marcado como um período de crítica social de modo a problematizar sobre o lugar da representação na televisão. Além disso, é questionada a integração de novas formas de transformação e manipulação de imagens.

O vídeo quer negar o realismo da televisão, assim como a objetividade de qualquer imagem, valorizando e explorando as características do meio eletrônico. O vídeo-arte torna visível a materialidade do meio, faz uso dos ruídos, granulosidade, hipercoloração, deformação espacial, sobreposição, aceleração e desaceleração das imagens. De certa forma, procura, segundo Silveirinha (2007, p. 6), redimensionar a própria relação espacial do aparelho televisivo, redefinindo o seu espaço e a interação. Pode-se observar isto nas instalações vídeo em que se utiliza o aparelho de televisão como objeto escultórico, estendendo-se os limites do ecrã da tv, de forma a criar uma relação envolvente como o espectador, proporcionando uma relação sensorial com os objetos expostos e as imagens projetadas. Se o aparelho de televisão encontra-se fora do seu ambiente habitual (casa), há efetivamente uma mudança na consciência da postura passiva frente ao monitor, o que favorece, além da percepção do objeto ocupando outro espaço, também a sua relação com esse espaço.

O vídeo pode virtualmente desconstruir a ordem espaço/temporal. Para Silveirinha (2007, p. 5) ele tem o “[...] potencial para participar na deslegitimação da funcionalidade das ações e das narrativas de causalidade. Pode questionar a ordem natural das coisas através da qual, e onde, a legitimação se baseia”. Como exemplo, ela cita o artista Nam June Paik, que joga com a materialidade do aparelho de televisão, realizando instalações com o uso do monitor sem imagens, em posições invertidas, como objetos de escultura. Desta forma, há uma “[...] descontextualização do uso habitual do monitor, o que desmistifica a sua neutralidade e objetividade” (SILVEIRINHA (2007, p. 6). Além disso, para a autora, há no vídeo-arte uma tendência à crítica social dos conteúdos veiculados pela televisão.

Krauss⁶⁹ argumenta que a arte vídeo é narcisista em suas bases. Afirmo Silveirinha que, para Krauss, “[...] a auto-reflexividade própria da arte vídeo opõe-se à reflexividade característica das tendências eminentemente modernas, aproxima-a das estratégias pós-modernas” (KRAUSS apud SILVEIRINHA, 2007, p. 7).

69. KRAUS, Rosalind. Vídeo: *The Aesthetics of Narcissism*. In: DUTTON, E. P. *New Artists Video*. New York: Editora Battcock Gergory, 1978. (KRAUSS apud SILVEIRINHA, 2007, p. 7).

Importantes questões surgem a partir dessa espécie de “nova abstração” dos meios eletrônicos e digitais. A esse respeito, Couchot observa que “[...] a imagem numérica se apresenta sob uma grande variedade de aspectos, porém, por mais diferentes que sejam, as imagens possuem duas características essenciais: são calculadas pelo computador e capazes de dialogar com quem as cria ou quem as olha”. (COUCHOT, 2003, p. 160).

As questões colocadas fazem referência à subjetividade que faz uso da tecnologia. Segundo Silveirinha, através da mediação tecnológica, “[...] a memória, a consciência e a percepção distanciam-se do ‘real’ e centram-se apenas na percepção subjectiva do Eu individual” (2007, p. 8, grifos do autor).

Daí a tese, segundo a qual a arte vídeo — ainda mais do que o cinema ou, pelo menos, naquele baseado em processos químicos — está em condições de demonstrar que o verdadeiro referente de uma imagem não é a realidade, naturalisticamente entendida, mas uma série de outras imagens: imagens mentais; ou imagens situadas, para utilizar as categorizações de Saussure, num eixo paradigmático. (SILVEIRINHA, 2007, p. 8).

De fato, o tratamento de imagens filmadas em vídeo pelo computador oferece ao artista inúmeras possibilidades, entre as quais a desreferenciação da imagem. O referente da imagem deixa de ser a realidade e passa a se constituir na própria materialidade do meio, torna-se numérica, cujo constituinte básico é o *pixel* (*picture element*), o qual permite a manipulação estrutural de imagens de vídeo em seus valores de cor, forma, luminosidade, tamanho, isoladamente e/ou em movimento.

Desta maneira, a imagem do vídeo digital deixa de ser fechada e se abre para a manipulação dos seus elementos e abandona a idéia da imagem enquanto retrato da realidade, definindo-se na direção da *desintegração* e da *abstração* das formas, onde realidade e imaginário se confundem. Sendo geradas pela soma da memória humana com a memória do computador, resultam em imagens abstratas, mentais, imaginárias e plásticas. Além disso, a imagem digital possui a característica de ser híbrida, possibilitando a absorção de fotografias, animações, grafismos, som, textos, objetos interativos. Ressalte-se que o fato do computador ter a capacidade de codificar tudo o que pode capturar, seja real ou imaginário, faz com que as imagens sejam todas convertidas para um outro tipo de discurso, cuja relação espaço / tempo é própria do vídeo. De certo modo, uma vez que permite a convergência e releitura de todas as outras linguagens, o vídeo digital poderia ser visto como uma linguagem em potencial. A idéia é contestada por Machado que, refletindo sobre o assunto, trata do *vídeo e sua linguagem* (MACHADO, 1997, p.188).

Machado diz que a polêmica sobre a “linguagem” do vídeo pode indicar certa maturidade dos videastas. Porém, o fato do vídeo herdar da televisão o seu aparato tecnológico levou-o a herdar também “[...] certa postura parasitária em relação

aos outros meios [...]”. (Idem). E é nesse ponto que “[...] a vídeo-arte foi pioneira em denunciar e negar essa tendência passiva do vídeo, ao mesmo tempo em que logrou definir para ele estratégias e perspectivas próprias” (idem).

Mais recentemente, com a generalização da procura de uma “linguagem” específica, o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). (MACHADO, 1997, p. 188, grifos do autor).

Todavia, o autor sinaliza para que procuremos entender corretamente o que chamamos de “linguagem” no universo das formas audiovisuais. Para ele, o termo “linguagem”, de inspiração lingüística, pode confundir-se com as chamadas línguas naturais (verbais) e dar origem a uma compreensão equivocada do vídeo como “sistema signifiante” ou como “processo de comunicação”. No universo do vídeo, se há “uma gramática”, afirma Machado (1997, p. 189), “[...] não tem o mesmo caráter normativo da gramática das mensagens verbais”. Para ele “[...] nunca se pode dizer que um recurso esteja “errado”, pois não existe, em lugar algum, uma tábua de valores, uma gramática normativa que estabeleça o que se pode e o que não se pode fazer em vídeo” (1997 p. 189, grifos do autor). Entre outros, cita como exemplos: o brasileiro Antunes, o americano Serra⁷⁰, que “[...] utilizaram predominantemente geradores de caracteres para a produção de vídeos nos quais constam apenas textos para serem lidos” (MACHADO, 1997, p. 189-190).

O vídeo é um sistema híbrido, que opera com códigos significantes distintos importados do cinema, do teatro, da literatura, do rádio e da computação gráfica, “[...] aos quais acrescenta alguns recursos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra”. Observa ainda que “[...] esse talvez seja o ponto-chave da questão” (Ibidem, 1997, p. 190).

O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua “especificidade”, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. Com

70. ANTUNES, Arnaldo; SERRA, Richard. Arnaldo Antunes (São Paulo, 1960) é músico, poeta e artista visual, brasileiro, ex-integrante do grupo de rock Titãs. Em suas principais áreas de atuação artística, a música, a poesia e a arte visual, demonstra a influência de sub-gêneros modernistas ou pós-modernistas; realizou em linguagem multimídia a obra *Nome* (1993). Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Arnaldo_Antunes. Acesso: 13 OUT. 2008.

Richard Serra, escultor norte-americano, nascido em 1939 no estado da Califórnia, é um artista ligado aos escultores minimalistas tais como Donald Judd e Frank Stella. É conhecido também por colocar em confronto a obra e o espaço público; recentemente tem feito trabalhos de grande escala em aço. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Serra. Acesso: 13 OUT. 2008.

exceção de certos trabalhos pioneiros e já envelhecidos da vídeo-arte, que consistiam apenas na exploração de efeitos de *feedback* de vídeo, e que hoje poderíamos considerar exemplares raros de *vídeo puro*, a mídia eletrônica opera numa fronteira de interseção, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza e homogeneidade. (Ibidem, p. 190, grifos do autor).

Para Machado (1997, p. 192), o vídeo surge em meados dos anos 60, “[...] quando a crença em uma gramática “natural” ou “específica” para os meios audiovisuais já se encontrava em decadência”, uma vez que até mesmo o modelo de cinema baseado em Griffith, dominante por cerca de 50 anos como “[...] uma espécie de estrutura básica do aparato signifiante”, começa a ser questionado e negado pela *nouvelle vague* francesa, o *underground* norte-americano e os cinemas novos que surgem em todo o mundo. Sob essa ótica, Machado afirma que, diante da diversidade das experiências em vídeo-arte, “[...] a questão de uma linguagem “natural” ou “específica” para o vídeo nunca encontrou um terreno muito fértil para germinar”. (Ibidem, p. 192).

Quanto à vocação narcisista do vídeo, isto advém do fato do mesmo possuir características técnicas e funcionais que dispensam qualquer intervenção de terceiros, permitindo o estabelecimento de uma relação pessoal e autônoma entre o utilizador e a tecnologia. Pode, assim, funcionar como um diário eletrônico, onde é permitido ao artista colocar-se de forma mais íntima, explorando as possibilidades e expondo as suas fraquezas, fantasias, memórias. O vídeo torna-se um meio expressivo, por excelência, no domínio das tecnologias de imagem.

As obras de Parente⁷¹ (1976) na Bahia e de França⁷² (1988), em Porto Alegre, por exemplo, podem ser apontadas pela vocação narcísica, com exposição de rosto e corpo, muitas vezes nus e, em vários casos, em ações de auto-sacrifícios, o que permite a interação com o espectador. Assim, os comportamentos artísticos são preferidos às obras, deslocando a “aura” do objeto para o artista, numa dessacralização da arte que, segundo alguns teóricos entre os quais Machado, favorece a fetichização/histerização do artista (1988).

O que nos interessa na obra de França é a experimentação de alternativas criativas voltadas à ficção videográfica. Suas narrativas são experimentais, com ausência de sincronia entre som e imagem, diálogos invertidos (de trás para frente), uso de diferentes texturas de cores / preto-e-branco, exploração de contraste entre cortes

71. Leticia Parente nasceu em Salvador (1930) e faleceu no Rio de Janeiro (1991). Participou das mais importantes mostras de videoarte brasileiras, no Brasil e no exterior (anos 70). Expôs individualmente no MAM/RJ, *Medida* (1976). Participou do *Projeto Vermelho*, da FAAP, São Paulo, com o objeto-instalação *Constatação* (1986); e do *Projeto Arte Postal*, na 16ª Bienal Internacional de São Paulo, 1981.

72. Rafael França nasceu em Porto Alegre (1957) e morreu em Chicago (1991). Formado em artes plásticas pela ECA/USP, tornou-se mestre em artes pela The School of the Art Institute of Chicago (1985). Tem uma obra videográfica das mais coerentes e sistemáticas de toda a arte eletrônica brasileira. Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Rafael+Fran%C3%A7a>. Acesso: 13 OUT 2008 e www.pucsp.br/~cos-puc/arlindo/video.htm. Acesso: 13 OUT. 2008.

rápidos e lentos, seqüências inteiras apresentadas quadro a quadro (como se fossem projeções de slides), *faux raccords*⁷³ com planos seccionados em plena duração de uma frase, imagens desfocadas. Em *O Silêncio Profundo das Coisas Mortas* (1988), por exemplo, conta uma história de amor e traição entre dois amantes homossexuais, onde presente e passado, realidade e memória, experiência e desejo são misturados e contaminados pela intromissão do social, do urbano (a cidade, o trânsito, o carnaval) na intimidade dos amantes.

Aponto alguns trabalhos realizados pelo Grupo de pesquisa *Corpos Informáticos*, do qual faz parte a artista Medeiros, desde 1998⁷⁴. Neste grupo, a artista realizou várias performances e quatro exposições individuais. Nos últimos anos, este Grupo teve a performance em telepresença como foco principal de pesquisa. Em diversos países, os membros do grupo, outros artistas e aleatórios visitantes do ambiente da rede mundial de computadores buscam relações e interações performáticas, geralmente com o enfoque no corpo e seus questionamentos na atualidade. Realizados em tempo real, via rede, os trabalhos são performances efêmeras. Os registros, fotos, vídeos, chats e arquivos das telepresença capturados no computador são trabalhados e transformados em outras obras independentes.

Segundo Medeiros, o grupo começou com um trabalho envolvendo artes plásticas, cênicas e música. A maior parte dos trabalhos do grupo foi feita em vídeo e, como alguns dos integrantes do grupo foram para outros países, surgiu o trabalho feito pela internet. Em 1996, começaram a desenvolver a linha de pesquisa em web-arte, e, em 1998, foi ao ar o www.corpos.org, juntamente com a performance em telepresença.

A obra em videoinstalação *Ctrl C_CtrlC I*, realizada pelo Grupo na galeria Fayga Ostrower/FUNARTE, em 2005, integrando o projeto Athos Visuais, contém algumas idéias com base em registros de telepresença. O processo escolhido para a captura de imagens foi o da microfotografia. Foram tiradas fotos de um único corpo em diferentes posições, com aproximação tal que permitisse captar detalhes, com a intenção de evidenciar e transformar esse corpo. O corpo foi ampliado, cortado, picotado e remontado. Na instalação, uma linha fina de 5cm de altura, contínua, rasgava

73. *Faux raccords* significam falsas conexões. Esse termo é usado em referência à montagem descontinua do cinema moderno. Disponível em: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Raccord_\(cin%C3%A9ma\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Raccord_(cin%C3%A9ma)). Acesso: 13 OUT. 2008.

74. Bia Medeiros, pós-graduada em Artes e Ciências da Arte pela Universidade Paris I de Sorbonne e Pós-doutorada no Collège International de Philosophie de Paris, em 1999 (Bolsa VIRTUOSE/MINC.), é Professora do Departamento de Artes Visuais/Instituto de Artes da Universidade de Brasília, coordenadora do colegiado do mestrado em Artes, UnB e do colegiado do VIS, além de consultora *Ad Hoc* CAPES, em 2000. Realizou várias performances e quatro exposições individuais, utilizando a performance em telepresença, exposição de fotografias e mostra de vídeos. Disponível em: <http://www.corpos.org/papers/12%20ok%20poeticas%20atuais%20revisadorevisado.html>. Acesso em: 02 SET. 2008.

a parede branca e revelava-se em carne e pele ao espectador que se aproximasse. A obra foi complementada utilizando-se uma televisão com o vídeo criado a partir dos trabalhos com as fotografias, o qual revelava esse corpo intervisto e também funcionava como recurso para jogar com o olhar do espectador. Assim, utilizando um ângulo subjetivo, era recriado o olhar do observador, que deslizava sobre a linha contínua. Em outros momentos, no vídeo, o corpo bidimensional das fotos retomava a tridimensionalidade, através da intervenção da câmera. Havia um pulsar da imagem na tela onde o real é recriado pela imagem da imagem⁷⁵.

Ainda como exemplo de artista cuja obra videográfica tem o corpo como foco temático, pode-se citar o artista baiano Barata⁷⁶ (2003). Sua investigação, segundo o próprio artista, trata “[...] do corpo, suas inscrições e seus acontecimentos, buscando atingir uma maior compreensão dos processos performáticos e videográficos, por meio de quatro vídeo-instalações desenvolvidas entre 2000 e 2003 em Salvador”. O artista afirma que o conceito do seu trabalho é apresentar o corpo com suas cargas sociais, econômicas e históricas implícitas.

Já o artista libanês Zaatari (1990) apresenta alguns dos temas de seus trabalhos, entre eles a sexualidade, mudança de hábitos e padrões. São trabalhos que têm um caráter de depoimentos diários. Respondendo a uma entrevista⁷⁷, diz que “[...] ao trabalhar com temas como sexualidade e normas sociais, buscava falar sobre os desafios do pós-guerra, sem falar diretamente sobre a reconstrução ou a guerra”. Ele considera que seja responsabilidade do artista trazer à tona informações sobre o ambiente sociopolítico que o rodeia. De certo modo, para ele, “[...] é como escrever a história com um tom pessoal, já que somos testemunhas de determinadas situações. Em países em desenvolvimento, a arte pode ser um dos poucos meios de contar tais histórias” (ibidem, 2004).

A vocação formalista do vídeo determina de duas formas, conforme afirma Silveirinha, a sua relação privilegiada com os procedimentos iniciados nas artes plásticas e no cinema experimental:

Uma primeira, cujo enfoque é a própria tecnologia e materialidade do meio: o importante não é produzir mais uma imagem, mas manifestar o processo da sua produção, revelar as modalidades da sua percepção através de novas proposições. Esta idéia está ligada às posições modernas de Greenberg, à Arte *Minimal* e a algum cinema experimental, nomeadamente o cinema estrutural. (SILVEIRINHA, 2007 , p. 9, grifos do autor).

75. Disponível em: <http://www.corpos.org/papers/12%20ok%20poeticas%20atuais%20revisadorevisado.html>. Acesso: 02 SET. 2008.

76. BARATA, Danilo. *O corpo como inscrição dos acontecimentos*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Salvador, Brasil, 2003.

77. ZAATARI, Akram. Entrevista: *A Arte da Reconstrução*, para Hélio Hara, em NOV. 2004. Disponível em: Associação Cultural Videobrasil. http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=37925&cd_idioma=18531. Acesso: 05 JUL. 2007.

Como exemplo, são citados os trabalhos iniciais de Paik (1968 apud SILVEIRINHA, 2007). Segundo declaração do próprio artista, não era a imagem que o interessava, mas “[...] a fabricação da imagem: as condições técnicas e materiais da sua produção ou, dito de outra forma, a exploração vertical e horizontal”⁷⁸. (PAIK, 1979 apud SILVEIRINHA, 2007, p. 9).

Uma segunda, que se interessa pelo ‘para além’ da realidade, através do estudo da forma, do inautêntico, do abstracto ou da sensação, e que estabelece ligações com algumas correntes e autores vanguardistas, designadamente Kandinsky, o Suprematismo, o Neoplasticismo e com algumas das vanguardas cinematográficas (nomeadamente Fischinger e a escola abstraccionista americana). Pode encontrar-se exemplificado nos trabalhos de Bill Viola e nas obras de Larry Cuba, Jane Veeder, Ronald Pellegrino e Vibeke Sorensen, entre outros, embora estes, apesar de partilharem alguns pressupostos, sejam autores muito distintos no que diz respeito aos seus procedimentos e resultados. (SILVEIRINHA, 2007, p. 9-19, grifos do autor).

O artista norte americano Viola⁷⁹ é considerado um pioneiro no vídeo-arte, sendo reconhecido internacionalmente. Por mais de 35 anos ele vem criando *video-tapes*, vídeos-instalações, *performances* em música eletrônica e programas para televisão. As novas tecnologias e o cinema experimental sempre foram suas principais preocupações. Seus trabalhos já ficaram expostos nos principais museus e galerias do mundo, sendo respeitado por grandes artistas e cineastas. Viola envolve o espectador na imagem e no som, empregando avançadas tecnologias; utiliza o vídeo para explorar os fenômenos dos sentidos como via de autoconhecimento. Seu trabalho, cujo foco é a experiência universal do nascimento humano, da morte, tem raízes tanto na arte ocidental quanto na oriental, bem como nas tradições espirituais do Zen Budismo, Sofismo Islâmico e o misticismo Cristão. Usando pensamentos subjetivos e memórias coletivas, seus vídeos voltam-se para uma audiência larga, permitindo que os espectadores experimentem o trabalho diretamente, de forma pessoal. Em *The Reflecting Pool*, Viola (1979) trabalha com a noção de espaço e tempo.

Dentre os artistas contemporâneos revisitados, encontrei, na obra da artista e cineasta brasileira Kogut⁸⁰ (1991), características interessantes, com possíveis pontos de contatos com o trabalho videográfico que desenvolvo. Entre outras, considero importantes as obras: *Passaporte Húngaro* e *Parabolic People*.

78. Paik, Nam June, *Entretien avec Nam June Paik, Cahiers du Cinéma*, 299, Abril, 1979, pp. 12. (apud SILVEIRINHA, 2007, p. 9).

79. VIOLA, Bill. Nasceu em NY, 1951. Desde 1970 tem criado vídeos, vídeos-instalações, performances e programas de tv. As novas tecnologias e o cinema experimental sempre foram suas principais preocupações. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bill_Viola. Acesso: 13 OUT. 2008.

80. KOGUT, Sandra (Rio de Janeiro, 1965). Artista que trabalha com video-arte, documentários e ficção, seu trabalho caracteriza-se por experimentos de edição não-linear e por abordar temas envolvendo questões sociais. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Sandra_Kogut — 19k. Acesso: 21 AGO. 2007.

Na obra *Parabolic People*, Kogut (1991) faz uma interessante abordagem sobre o momento atual. Aborda aspectos tais como: identidade, multicultural, simultaneidade, depoimento, documental, retrato e, diluindo fronteiras físicas territoriais, torna presente a interconexão virtual entre pessoas de origens e línguas diferentes. Concebido e realizado levando em conta as possibilidades trazidas pela edição digital, o vídeo *Parabolic People* engaja-se numa caligrafia de múltiplas camadas, na qual várias línguas podem ser reunidas em abordagem concomitante, permitindo que a palavra se torne imagem e vice-versa.

Para esse vídeo, Kogut instalou cabines com câmeras em espaços públicos em cidades como: Rio de Janeiro, Paris, Tóquio, Dakar, Moscou e Nova Iorque. Convidou pessoas dos vários países para ficarem a sós com uma câmera durante 30 segundos. Desse modo, as pessoas prestam seus depoimentos sobre diversos assuntos. As cenas vão se acumulando na tela conforme vão se encerrando, entrando em *loop* assim que terminam. Além dos vídeos simultâneos, também são exibidos alguns quadros com texto em movimento. Kogut faz questionamentos acerca da veracidade do que se vê na televisão; e se o que está sendo transmitido faz parte do universo dos telespectadores. Em outros quadros, são discutidos assuntos como o bairrismo, o racismo e a globalização. A edição digital permitiu acumular numerosas imagens dentro do quadro da tela da televisão e levou quatro meses para chegar ao seu formato final de quarenta e cinco minutos. Nessa obra, cada camada vibra em relação às outras, o que favorece infinitas conexões e associações mentais. Há uma construção formal não linear da narrativa que possibilita a saída para uma multiplicação dessa narrativa, quando cada camada traz um nível preciso de sentido.



Fig. 234 — *Parabolic People* de Sandra Kogut, Rio de Janeiro, fragmento de 9 min, 1991. Formato original: Betacam. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sandra_Kogut. Acesso: 15 OUT. 2008.



Fig. 235 — *Parabolic People* de Sandra Kogut (1991) Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?>. Acesso: 15 OUT. 2008.

Outro ponto de aproximação com a obra de Kogut é a utilização de procedimentos de manipulação da imagem na fase de pós-produção, característicos da

atividade videográfica. Em *Parabolic People*, as pessoas que aparecem no vídeo não estão em contato entre si, todavia a soma das imagens dessas pessoas cria um painel amplo da humanidade. Ao reunir diferentes maneiras de expressão, a artista cria uma linguagem visual que resulta dos encontros das pessoas, as quais interagem com as demais que assistem ao filme. Utiliza a linguagem falada (inglês, russo, japonês, francês, português, alemão e espanhol) e escrita (latim, japonês), sendo adicionados outros elementos, tais como: imagens, símbolos, logomarcas, palavras escritas à mão, e, também, associa rostos das pessoas e o ambiente que as cerca. A obra é trabalhada de forma metafórica e abstrata, provocando no espectador a percepção de um universo onde há desconstrução da linguagem, onde a palavra se torna imagem e vice-versa. Do mesmo modo, insere sons no campo visual, pois criam imagens mentais. Ocasionalmente, para descrever o seu projeto, a artista afirma que seu objetivo era criar uma “[...] anti-Babel eletrônica”.⁸¹

Os pontos de aproximação com a obra de Kogut têm a ver com o uso de imagens, símbolos e marcas encontrados nas cidades, com a estrutura não linear, a manipulação da imagem na edição, o não uso do texto e a forma de usar o som. O meu discurso, em geral, é construído com imagens, contudo utilizo algumas palavras encontradas nas paisagens urbanas (em placas, *graffiti* em muro, *out door*) como forma de propor um contraponto, provocar reflexões, ou simplesmente direcionar o olhar do espectador. Além disso, tenho trabalhado os sons de forma a provocar sensações, emoções e imagens mentais, cujo exemplo é a obra em vídeo *Só Deus que Sabe*, detalhada no Plano II, além da obra *Eikon*.

Encontrei, também, na obra do fotógrafo brasileiro Guerra⁸² (2004; 2006) alguns aspectos que podem ser considerados como pontos de contato com essa pesquisa. Conheci em Luanda esse fotógrafo nascido em Pernambuco e com residências em Salvador e Luanda há bastante tempo. Em entrevista, realizada em seu escritório localizado em Luanda, Guerra relatou algumas circunstâncias de sua vida que o levaram a trabalhar naquela cidade, num período em que ainda havia guerra na região. Segundo o fotógrafo, conhecer Luanda provocou nele uma per-

81. *ESCREVENDO COM IMAGENS: PARABOLIC PEOPLE DE SANDRA KOGUT*, Ana Teresa Jardim Reynaud, Universidade do Rio de Janeiro — UNIRIO, Doutora em Comunicação. Material obtido pela internet, *Morpheus — Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, Ano 01, n. 01, 2002 — ISSN 1676-2924.

82. GUERRA, Sérgio. Nascido em Recife, morou em São Paulo e no Rio de Janeiro, estabeleceu-se em Salvador nos anos 80. Desde 1997 passou a viver entre Salvador e Luanda, convidado pelo governo de Angola para desenvolver um programa de comunicação para o país. Tornou-se um dos raros fotógrafos estrangeiros a registrar todas as 18 províncias angolanas, montando um acervo com cerca de 85 mil fotos. É autor de cinco livros de fotografia, como “Parangolá”. O trabalho da exposição “Salvador Negroamor” (2007) é fruto das andanças de Guerra em bairros da periferia de Salvador e em comunidades de Angola Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,011309630-EI6581,00.html>. Acesso: 15 OUT. 2008.

cepção mais aguçada da Cidade de Salvador. Conforme seu relato, durante um longo período ele realizou um trabalho de coleta de imagens em Angola e, mais especificamente, na Feira do Mercado São Paulo, naquela localidade. Em paralelo, trabalhou com imagens da Feira de São Joaquim, em Água de Meninos, Salvador. Como resultado desse trabalho, Guerra realizou a mega exposição.⁸³ *A céu aberto* pelas ruas, praças e avenidas de Salvador, tendo como centro do evento a Feira de Água de Meninos. Na ocasião da entrevista, recebi dele o convite para acompanhá-lo durante uma manhã ao Mercado SP de Luanda, sendo possível registrar o seu trabalho fotografando os feirantes. Em janeiro de 2007, registrei a sua obra instalada na Feira de São Joaquim em Água de Meninos.



Fig. 236 — Sérgio Guerra fotografando no Mercado São Paulo, Luanda, 2007



Fig. 237 — Sérgio Guerra fotografando no Mercado São Paulo, Luanda, 2007



Fig. 238 — Imagens da exposição de Sérgio Guerra, Feira de São Joaquim, Salvador, 2007

83. A exposição *Lá e Cá* foi realizada em janeiro de 2007.



Fig. 239 — Imagens da exposição de Sérgio Guerra, Feira de São Joaquim, Salvador, 2007

O enfoque da obra de Guerra a respeito da semelhança física entre as populações de Luanda e Salvador, principalmente com a série *Salvador Negro Amor*, oportuniza uma interface com o meu trabalho.

Guerra divide com Antunes a autoria de *Parangolá: o Paradoxo da Redundância* (2004). Trata-se de uma série de fotografias tendo como tema as parabólicas existentes em Luanda. No texto que compõe o livro, Antunes (2004, p. 86-87) diz: “As antenas, que se alastram e “se proliferam sem nenhum controle de natalidade, são reflexo de uma contradição.” (grifos do autor). Para Guerra, revelado na paisagem através da profusão de parabólicas, está o entusiasmo do povo angolano com a possibilidade de acesso às diversas fontes de informação e de conexão com o mundo: “[...] depois de um longo período de censura e restrição de informação, consequência do regime colonial português e de dezesseis anos de tentativa de uma experiência marxista-leninista, o país vive uma economia de mercado, sonha com a universalização e integração” (GUERRA, p. 9-10).

Guerra aponta para o fenômeno registrado na cidade de Luanda decorrente da proliferação de antenas de diversos formatos e tamanhos, de rádio, televisão, internet e telefone, nos prédios, nas casas, nas paredes, nas lages. Lembra que tudo isso evidencia um grande paradoxo e que se pode relacionar esse fenômeno ao “[...] socialista que faz da antena um troféu para afirmar o sinal da sua riqueza”. Ou “[...] o colonizado que tem no acesso à informação uma conexão para o mundo, em detrimento da informação local”. Ou ainda “[...] o socialista que não consegue absorver o conceito básico de condomínio”⁸⁴ (ibidem, p. 10).

84. Texto original publicado em *Parangolá: O Paradoxo da Redundância*, de Sérgio Guerra, Edições Maianga, 2004. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,011294843-EI6581,00.html>. Acesso: 25 SET. 2008.

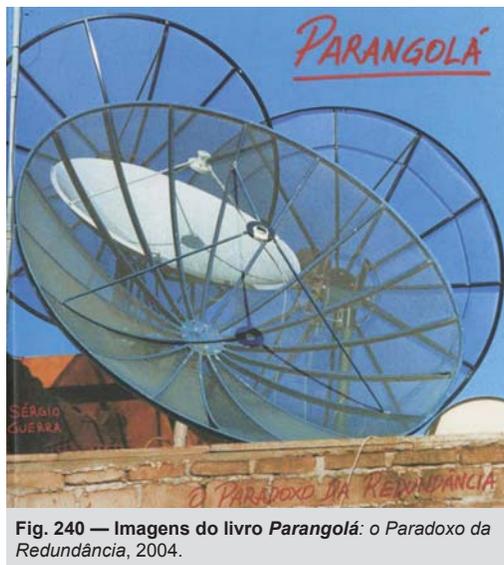


Fig. 240 — Imagens do livro *Parangolá: o Paradoxo da Redundância*, 2004.



Fig. 241 — Imagens do livro *Parangolá: o Paradoxo da Redundância*, 2004.

Destaco a importância dos estudos teóricos sobre os diversos aspectos relacionados com a imagem, em geral, e com a imagem digital, em particular, realizados em paralelo com as atividades destinadas à produção do vídeo *Eikon*, os quais favoreceram que os trabalhos caminhassem sempre permeados de prática e teoria, em uma realização consciente do processo criativo.

3.2 EIKON: CIDADE INVISÍVEL

Kublai: Não sei quando você encontrou tempo de visitar todos os países que me descreve. A minha impressão é que você nunca saiu deste jardim.

Polo: Todas as coisas que vejo e faço ganham sentido num espaço da mente em que reina a mesma calma que existe aqui, a mesma penumbra, o mesmo silêncio percorrido pelo farfalhar das folhas. No momento em que me concentro para refletir, sempre me encontro neste jardim, neste mesmo horário, em sua augusta presença, apesar de prosseguir sem um instante de pausa a subir um rio verde de crocodilos ou a contar os barrios de peixe salgado postos na estiva.

Talvez este jardim só exista à sombra das nossas pálpebras cerradas e nunca tenhamos parado: você de levantar poeira nos campos de batalha, e eu, de negociar sacas de pimenta em mercados distantes, mas, cada vez que fechamos os olhos, no meio do alvoroço ou da multidão, podemos nos refugiar aqui vestidos com quimonos de seda para avaliar aquilo que estivemos vivendo.

Talvez do mundo só reste um terreno baldio coberto de imundícies e o jardim suspenso do paço imperial do Grande Khan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora.

(CALVINO, 1990, p. 95)

Uma noite, após muitas horas seguidas de trabalho, em que via e revia cada esquina da cidade de Luanda através das imagens capturadas em câmeras digitais de fotografia e de vídeo, adormeci e sonhei. Estava em uma rua de Salvador conversando com uma pessoa e resolvi pegar um táxi para retornar à casa. Entrei no carro, informei o endereço ao motorista e voltei a conversar com a pessoa que me acompanhava. De repente me dei conta que estávamos trafegando por uma rua de Luanda. Muito nervosa, alertei o motorista: — *Senhor, por favor, não estou em Luanda, estou em Salvador, o senhor tem que me levar para casa.* O homem respondeu que era isso mesmo que ele fazia, estava me levando para o endereço que lhe havia dado. Voltei a conversar com a minha acompanhante e, uma vez mais, dei-me conta de que estávamos circulando pelas ruas de Luanda. Acordei banhada de suor, assustadíssima.

Emocional e psicologicamente, não me ausentei da Cidade de Luanda desde o primeiro dia em que a conheci até o presente momento em que escrevo este texto, embora dela tenha me deslocado fisicamente. Em minha mente e no sentimento, as imagens de Luanda se mistura(va)m com as imagens da Cidade do Salvador durante todo o tempo.

Bérgson (1999 apud DELEUZE, 2007) demonstra constante interesse pelos fenômenos de memória, sonho e amnésia, além dos fenômenos de “*déjà-vu*”, invocando algo análogo à aceleração cinematográfica.

Segundo Deleuze,

A teoria bergsoniana do sonho mostra que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior. Porém, Bergson as põe em relação, não mais com imagens-lembranças particulares, mas com lençóis de passado fluídos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante. Se nos reportarmos ao esquema precedente de Bergson, *o sonho representa o mais vasto circuito aparente ou o “invólucro extremo” de todos os circuitos.* (DELEUZE, 2007, p. 73, grifos do autor).

Durante todo esse tempo, sinto-me vivendo em um universo paralelo, impossibilitada de separar ruas e avenidas, viadutos e pontes, semáforos, placas, pessoas nas ruas, mulheres e crianças. Enquanto experiência vital, tudo é intransferível, uno: *Imagem-lembrança, imagem-memória, imagem-tempo, imagem-movimento.* Dessa forma, a partir desse sonho nasceu naturalmente a idéia para a criação da cidade de *Eikon*, obra final desta pesquisa.

3.2.1 *Poiésis*



Fig. 242 — Pôr do sol em *Eikon*

Era outono quando “vi” *Eikon* pela primeira vez. A cidade estava envolta em cor acinzentada. Nunca vira pôr do sol mais belo. Ao refletir, tornava mais dourada a lua recém surgida no céu. Talvez seja o *cacimbo*⁸⁵ que intensifica a cor dessa cidade, das memórias que ciosamente conservo. Essa cidade, construída por imagens, matéria e memória, traz em si a idéia de outros tempos, quando não havia o oceano separando territórios. Dizem alguns terem sido os deuses que resolveram dividir os territórios com mares, criando assim os continentes. Desde então, o viajante, ao chegar a *Eikon*, depara-se não com uma, mas com duas cidades, de forma que parecem refletidas, tal qual num espelho. Assim como nas *Valdradas* de Calvino, nada acontece na primeira que não se repita na segunda. É assim que em *Eikon*, cidade imaginária, o habitante diariamente busca o reflexo de si mesmo, às vezes nos espelhos das águas da praia, em outras, é a tela da televisão o espelho onde ele busca a sua própria imagem.

Caminha-se pelas ruas de *Eikon* sem saber ao certo onde se está. Há a cidade-matéria, feita de edifícios, avenidas, pessoas, carros, engarrafamentos, antenas, palácios, igrejas e lixo. A outra é a cidade-imagem, feita de símbolos e signos, risos, cheiros, e também de medo e fome. Pode ser que o viajante, ao dobrar uma esquina, já caminhe por outro ponto da cidade espelhada, porque uma reflete a outra, ponto a ponto. Passo a passo. Entre matéria e imagens, não há fronteiras.

Sem sair de suas casas, quase permanentemente os habitantes de *Eikon* se visitam. Suas conversas nem sempre podem ser ouvidas, pois são os seus pensamentos que se conectam no espaço. Seja nas estradas, ruas e avenidas, ou nas malhas das suas redes, milhões de pessoas existem movidas pela busca de viver

85. *Cacimbo* é o termo usado pela população luandense para designar o período que antecede o inverno e que causa uma espécie de névoa acinzentada, deixando a cidade de Luanda com as cores aparentemente desbotadas.

suas histórias. Nas esquinas de *Eikon*, a unidade se dá com a diversidade. Podem ser encontrados, lado a lado, edificações antigas, seculares, e os mais arrojados prédios em ferro e vidro. Há casas e igrejas sem parede, sem teto, junto a moradas de esfuizante beleza e imensamente ricas em detalhes e acabamento. Há também carros e pessoas que andam como que suspensas no céu, em passarelas imperceptíveis ao nosso olhar.

Transformam-se as regras, as teorias, os métodos, os paradigmas. A filosofia responde ao múltiplo, ao rizoma deleuzeano, sem que haja referência a um qualquer, pois Tudo é *coextensivo a tudo*. A sensação é de que não há objeto ou sujeito; nada tem começo nem fim; o que há é o meio, o entre, a ação, o devir. Direções movediças, multiplicidade que não varia as dimensões sem mudar de natureza em si mesma. *Desterritorialização e reterritorialização* de signos, símbolos e códigos. Múltiplas camadas, sobreposição, inversão e reversão. Assim é a cidade de *Eikon*.

3.2.2 Obra Eikon

Para a obra *Eikon*, optei por realizar uma grande Instalação. Considerada a poética artística, esta linguagem permite grande variedade de suportes e uma gama de possibilidades, que em sua realização pode integrar recursos de multimeios (videoinstalação). Esta abertura de formatos e meios faz com que esta modalidade se situe de forma confortável na produção artística contemporânea, uma vez que a Arte Contemporânea tem como característica o questionamento do próprio espaço e do tempo.

Duchamp⁸⁶ (1915) e os ambientes surrealistas podem ser considerados os precursores dessa linguagem, sendo os responsáveis pelo caminho percorrido pelo Objeto Artístico até a Instalação. Na década de sessenta, os artistas passaram a questionar os suportes tradicionais da arte e fazer trabalhos que no futuro ficariam conhecidos como Instalações. A apropriação de espaços e o questionamento da arte em suas modalidades convencionais, pintura e escultura, apoiavam-se na Arte Conceitual e nos meios anartísticos. Cita-se, como exemplo, a Arte Ambiental, de Oiticica⁸⁷ (1960). De certo modo, a obra contemporânea é efêmera, absorve e cons-

86. DUCHAMP, Marcel (1887 – 1968). Pintor e escultor franco-americano, associado ao movimento Dadaísta e Surrealista, é um dos precursores da arte conceitual, tendo introduzido a idéia de *ready made* como objeto de arte. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp. Acesso: 14 OUT. 2008.

87. OITICICA, Hélio (1937 – 1980), Pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas, é considerado por muitos um dos artistas mais revolucionários de seu tempo; sua obra

trói o espaço à sua volta, ao mesmo tempo em que o desconstrói. A desconstrução de espaços, de conceitos e idéias está dentro da práxis artística da qual a Instalação se apropria para se afirmar enquanto obra. Em essência, a Instalação é a construção de uma verdade espacial em lugar e tempo determinados. É presença efêmera que se materializa de forma definitiva apenas na memória. No caso da fruição estética da Instalação, o sentido de tempo é o não-tempo. A fruição se dá de forma imediata ao apreciar a obra *in loco*, permanecendo a seguir como recordação. Na contemporaneidade, a Instalação tornou-se mais complexa, com ênfase na espetacularidade e interatividade com o público.

Apresentada na Galeria do ICBA, entre 27 de novembro a 27 de dezembro de 2008, como resultado final desta pesquisa, *Eikon* é uma obra que tem como proposta um mergulho na dualidade do mundo imagético, um olhar além das aparências, em busca do (in)visível, do que remonta às origens. Trata-se de uma Instalação construída por uma série de fotografias e duas vídeo-instalações, que têm como referência as imagens capturadas nas duas regiões: Salvador (Brasil) e Luanda (Angola). São imagens que evocam lembranças, fusão entre percepção e memória. A concepção da obra tem como idéia central refletir sobre as relações imagem, tempo, cidade e memória, a partir das analogias encontradas nas imagens capturadas nas duas cidades.

Na primeira vídeo-instalação, faz-se referência ao tempo não linear, dinâmico e confuso, inerente à paisagem urbana, com imagens *linkadas* por semelhanças e contrastes, num jogo difuso e disperso, ora harmônico, ora dissonante. Parabólicas, sinais de trânsito, passarelas, placas, avisos, publicidade, varais com roupas penduradas. A cidade se mostra e se desnuda através dos seus signos. Na segunda, o tempo repetitivo e cadenciado da imagem-memória, com imagens *linkadas* por traços de semelhança, traz um resultado harmônico de gestos que se repetem e se propagam pelo tempo, indefinidamente.

Eikon é uma obra cuja referência apóia-se em *ressonâncias visuais* encontradas em um universo de imagens de dois continentes distintos. Além de privilegiar o centro das referidas cidades, também foram capturadas imagens do Recôncavo Baiano, em Bom Jesus dos Pobres, e na região do Morro da Cruz, no litoral da cidade de Luanda, desde 2005 até 2008. O objetivo é criar possibilidades, de modo que o fruidor possa perceber os significados ambíguos e as metáforas propostas pelas imagens; estimular o olhar além das aparências, e que sinaliza para a necessidade de rever o papel das imagens em uma sociedade, na promoção de reflexões sobre os valores e os sentidos que as imagens carregam, a partir das referências culturais e históricas.

3.2.3 Vídeo

O vídeo *Eikon* baseia a sua estética na utilização da elipse, na metáfora, na ambigüidade e na negação em mostrar os labirintos narrativos que são pistas para seguir um relato clássico. Essa técnica de abordagem, que pode sugerir estranhamentos, requer do espectador um outro olhar, não sujeito à ilusão de identificação com ações lógicas e encadeadas. Parte da construção do universo poético requer (provocar) um movimento entre forma e conteúdo. No vídeo, o discurso é construído através de imagens e trilha sonora, trabalhada passo a passo com a edição do vídeo.

Por um lado, em Angola, por conta dos meios de comunicação, principalmente a televisão, pessoas imitam a moda e o jeito de falar dos brasileiros. É o mundo virtual que contamina e provoca mudanças de comportamento. Por outro, em uma região litorânea de Angola (lugar de onde saíram africanos escravizados para diversos lugares, inclusive para a Bahia), algumas mulheres vivem da pesca de mariscos e o fazem desde tempos imemoriais, do mesmo modo que o das mulheres do Recôncavo Baiano. As mulheres marisqueiras baianas realizam os gestos aprendidos pela cultura oral (ou visual), passados de mães para filhas por várias gerações. Separadas pelo oceano, essas mulheres que nunca se viram executam diariamente movimentos semelhantes, muitos dos quais lembrando passos de dança e que, através das imagens capturadas, podem ser vistos como se fossem espelhados. Assim, percebe-se a ambigüidade nas imagens encontradas, originada ora pelas ondas eletromagnéticas dos canais de televisão, ora pela memória de dois povos cujos laços culturais se estendem, ou ainda pela relação espaço / tempo, mantido ao longo da história.

Compreendo que o objetivo principal da imagem é estabelecer relações com o mundo, com a realidade e que a ambivalência das imagens endógenas (mentais) e imagens exógenas (físicas), que interagem em vários níveis diferentes e é inerente à humanidade. Além disso, ao promoverem uma relação viva entre o homem e seus símbolos, as imagens tornam-se portadoras de valores, sustentando as ligações entre o homem e suas raízes históricas e culturais.

3.2.4 Roteiro

Para a execução dos vídeos, seguimos as seguintes etapas: criação da *sinopse* (uma breve idéia geral da estória), o argumento (conjunto de idéias que formam o roteiro, com as ações definidas em seqüências, as locações e os personagens) e o roteiro. Contudo, realizamos os devidos ajustes por se tratarem de obras em vídeo

arte, e que não têm uma estrutura narrativa dramática. Apoiada em experimentos possibilitados e favorecidos pelo equipamento digital e pela edição *não-linear*, busquei tratar da relação imagem e tempo na cidade de *Eikon*.

3.2.4.1 *Eikon* 1

O fio condutor para a elaboração do vídeo partiu das analogias visuais entre as imagens capturadas nas cidades de Luanda e de Salvador, tendo como proposta reflexiva a relação entre a imagem e o tempo. Os encontros e (des)encontros que vivemos na contemporaneidade. O “tempo” (des)sincronizado vivido nas cidades, “entre imagens” diversas, nos diversos pontos da cidade matérica (ruas, avenidas, pontes e viadutos). Também circulamos pelos pontos da rede da cidade virtual, com a captura de imagens pela tv e internet. Para construir a cidade virtual de *Eikon*, as imagens foram escolhidas pelas semelhanças e pelos contrastes (forma, cor, conceito).

Roteiro 1

O vídeo inicia com a simulação da chegada do visitante à cidade de *Eikon*. Com câmera aberta, panorâmica, vê-se uma rua movimentada e barulhenta. As zungueiras dão o seu grito de guerra e saem a caminhar pelas ruas da cidade. Essas mulheres são as indicadoras de ações no decorrer do vídeo. As cenas a seguir mostram o movimento das pessoas, o trânsito, o comércio nas ruas, o câmbio (de dinheiro) em plena rua, as pessoas e o uso do celular. São seqüências feitas com imagens das cidades de Salvador e de Luanda, escolhidas de forma a criar uma continuidade tal que podem ser vistas como uma “outra” cidade, ou a mesma, pelas semelhanças encontradas. Em algumas cenas, há pontos de contato com as cidades de origem, com a intenção de estabelecer a dúvida ou a incerteza sobre a real origem de tais imagens, de onde elas realmente vieram. A trilha é trabalhada com música selecionada acrescida de sons procedentes das ruas (buzinas, gritos, sons de motores de automóveis).

No *Storyboard* 1 insere-se a seqüência de imagens relativas às cenas principais do vídeo. São aproximadamente 8:47 minutos de duração. Durante esse tempo, há 4 variações no ritmo da obra.

Na 1ª parte, seqüências 1-7, chega-se à cidade de *Eikon* de forma etérea. Abre com uma cena de rua com movimento de pessoas, carros, barulhos de todo tipo. Duas zungueiras dão seu grito de guerra enquanto as cenas de rua acontecem. Usou-se o efeito de aceleração da velocidade. A trilha é trabalhada em cima dos sons de rua: buzinas, gritos, conversas.

Storyboard		Projeto: EIKON Cidade	Direção: Tinna
Roteiro:	Desenho:	Cena: Sequências. 1-6	Pg. 1
Data:	Versão:		

			
Sequência 1		Sequência 2	
<p>Imagem: dois retângulos coloridos (azul claro e azul escuro)</p> <p>Retângulos modificam-se. Aparece imagem de área colorida indefinida</p> <p>Simulação de voo sobre um lugar: Eikon</p> <p>AUDIO: Trilha entra com uma música</p>		<p>Zoom in: Imagem vai se definindo, nuvem</p> <p>Abre em panorâmica: rua, movimento, trânsito</p> <p>AUDIO: Som de buzinas, pessoas falando</p>	
			
Sequência 3		Sequência 4	
<p>Zungueiras gritam para vender os produtos</p> <p>Zungueiras saem com bacias na cabeça e o bebê nas costas</p> <p>Mulheres levam o espectador pelas ruas da cidade</p> <p>AUDIO: Som da rua e gritos das mulheres</p>		<p>Câmera abre na rua, aproxima-se de mulher que tenta atravessar.</p> <p>Câmera fecha na criança.</p> <p>AUDIO: Trilha trabalhada com o som das ruas</p>	
			
Sequência 5		Sequência 6	
<p>Câmera abre em outras cenas de rua</p> <p>Uso do efeito de velocidade acelerada</p> <p>Plano médio: aproximação nas vendas de produtos</p> <p>AUDIO: Trilha trabalhada com o som das ruas</p>		<p>Câmera aberta: sequência com vendedores, comércio</p> <p>Uso do efeito velocidade acelerada e reduzida.</p> <p>Zoom in: mulher fritando e mulher fazendo churrasco</p> <p>AUDIO: Trilha trabalhada com o som das ruas</p>	

Fig. 243 — Storyboard 1

Storyboard		Projeto: EIKON Cidade	Direção: Tinna
Roteiro: Tinna	Desenho:	Cena: Sequências 7-12	Pg. 2
Data:	Versão:		
			
Sequência 7		Sequência 8	
Câmera aberta/ alta: mulheres se multiplicam		Close na mercadoria	
Câmera fecha: mulheres com crianças		Zungueira coloca mercadoria no chão, a criança é alimentada	
ÁUDIO: Trilha trabalhada com sons da rua		ÁUDIO: Melodia e som da rua	
			
Sequência 9		Sequência 10	
Zungueira sai andando rápido. Efeito: velocidade		Câmera aberta: Homens fazem câmbio e vendem celular	
Sinal de Trânsito: aberto e fechado		Câmera fecha: Pessoas tentam atravessar rua	
Close: Sinal de Trânsito, Placas de Rua, Propagandas		Close: carros passam rápido. Efeito velocidade	
Áudio: Melodia e som de rua		Áudio: Som das ruas, trânsito, buzinas, pessoas	
			
Sequência 11		Sequência 12	
Close: pessoas e vendas		Close: Sinal de trânsito aberta e fechada	
Câmera aberta: rua, movimento		Close: detalhes, edifícios, trânsito, out door	
Zoom em carros em movimento		Áudio: Melodia e som de rua	
Áudio: Melodia e som de rua		Áudio: Melodia e som de rua	

Fig. 244 — Storyboard 1