

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FERNANDA BASTOS BRAGA MARQUES

FALAS, ESCUTAS E OUTRAS NARRATIVAS
NA OBRA EM VÍDEO DE ROSÂNGELA RENNÓ

Rio de Janeiro
2016

Fernanda Bastos Braga Marques

FALAS, ESCUTAS E OUTRAS NARRATIVAS
NA OBRA EM VÍDEO DE ROSÂNGELA RENNÓ

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Katia Valéria Maciel Toledo

Rio de Janeiro
2016

FICHA CATALOGRÁFICA

BASTOS, Fernanda.

Falas, escutas e outras narrativas na obra em vídeo de Rosângela Rennó. Rio de Janeiro, UFRJ/ECO, 2016.

Orientadora: Katia Valéria Maciel Toledo

Dissertação (mestrado). UFRJ / ECO / Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Comunicação e Estéticas, 2015.

1. Comunicação. 2. Videoarte. 3. Narrativa. 4. Montagem

I. Maciel, Katia. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Comunicação e Estéticas III. Título

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR FERNANDA BASTOS BRAGA MARQUES NA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e um dias do mês de junho de dois mil e dezesseis, às quinze horas, na sala 142 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de mestrado de Fernanda Bastos Braga Marques, intitulada: "*Falas, Escutas e Outras Narrativas na Obra em Vídeo de Rosângela Rennó*", perante a banca examinadora composta por: Katia Valéria Maciel de Toledo [orientador(a) e presidente], André de Souza Parente e Laura Rabelo Erber. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:


aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.


Rio de Janeiro, 21 de junho de 2016



Katia Valéria Maciel de Toledo [orientador(a) e presidente]



André de Souza Parente [examinador(a)]



Laura Rabelo Erber [examinador(a)]



Fernanda Bastos Braga Marques [candidato(a)]

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Rosângela Rennó, que me indicou um novo e inesgotável caminho no mundo das imagens;

À Katia Maciel, minha orientadora no mestrado, parceira de vídeo e amiga;

Aos mestres Júlio Souto, Jordana Berg, Leonardo Domingues, Rogério Frota, Marcelo Moraes e Piu Gomes, montadores que me ensinaram a editar e pensar com imagens;

A Fernando Vidor, amigo e companheiro de diferentes viagens;

A Fátima Bevilacqua e Maria Helena Grossi, que estudaram comigo para que eu passasse para o mestrado;

À minha família, que me deu suporte para chegar ao final desta jornada;

E a todos que me ajudaram de diversas maneiras no desenvolvimento desta pesquisa.

A linha clara a tesoura traça na folha branca
separa a folha a folha da forma a forma
um diabo habita o branco do olho da página
claro oculto entre as claridades
o vazio passa e deixa uma saudade

(Paulo Leminski)

RESUMO

BASTOS, Fernanda. **Falas, escutas e outras narrativas na obra em vídeo de Rosângela Rennó**. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A videoarte é um campo de constante experimentação e de inovação da imagem em movimento e de seu suporte tecnológico. Esta dissertação trata de algumas possibilidades da construção narrativa, auxiliada pela montagem/edição, que habitam este tipo de manifestação artística. Para tanto, analisamos três obras da artista plástica Rosângela Rennó: *Vera Cruz*, *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]* e *Espelho Diário*.

Palavras-chave: videoarte, narrativa, montagem, Rosângela Rennó

ABSTRACT

BASTOS, Fernanda. **Falas, escutas e outras narrativas na obra em vídeo de Rosângela Rennó**. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Video art is a field of constant experimenting and innovation of moving image and its technological medium. This dissertation deals with some possibilities of narrative construction which inhabits this type of artistic expression aided by assembly/ editing. Here we analyze three works of the plastic artist Rosângela Rennó: *Vera Cruz*, *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]* e *Daily Mirror (Espelho Diário)*.

Keywords: video art, narrative, video editing, Rosângela Rennó

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	<i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Vera Cruz</i> .	p. 36
Imagem 2	<i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Vera Cruz</i> .	p. 36
Imagem 3	<i>Counter</i> inicial, <i>frame</i> extraído do vídeo <i>Vera Cruz</i> .	p. 37
Imagem 4	Exemplo da peça de <i>Arquivo Universal</i> , retirado da internet.	p. 38
Imagem 5	Exemplo da peça de <i>Arquivo Universal</i> , retirado da internet.	p. 38
Imagem 6	Dispositivo de exibição de <i>Vulgo</i> .	p. 39
Imagem 7	<i>Frame</i> extraído do vídeo, com exemplo de nome de mulher fora da lei.	p. 39
Imagem 8	Inscrições feitas no negativo para controle do laboratório, <i>frame</i> extraído do vídeo <i>Vera Cruz</i> .	p. 43
Imagem 9	Inscrições feitas no negativo para controle do laboratório, <i>frame</i> extraído do vídeo <i>Vera Cruz</i> .	p. 43
Imagem 10	<i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Vera Cruz</i> , que exemplifica a alternância de imagens objetivas e subjetivas.	p. 48
Imagem 11	<i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Vera Cruz</i> , que exemplifica a alternância de imagens objetivas e subjetivas.	p. 48
Imagem 12	<i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Vera Cruz</i> , que exemplifica a alternância de imagens objetivas e subjetivas.	p. 48
Imagem 13	<i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Vera Cruz</i> , que exemplifica a alternância de imagens objetivas e subjetivas.	p. 48
Imagem 14	<i>Frame</i> extraído das cartelas iniciais de <i>Vera Cruz</i> .	p. 48
Imagem 15	<i>Frame</i> extraído das cartelas iniciais de <i>Vera Cruz</i> .	p. 48
Imagem 16	<i>Frame</i> extraído das cartelas iniciais de <i>Vera Cruz</i> .	p. 48
Imagem 17	<i>Frames</i> simultâneos extraídos de <i>Si loin mais pourtant si près</i> [<i>So far and yet so close</i>] em que, enquanto Rosie Harris fala, suas palavras atravessam a tela com a imagem congelada de John Norbert.	p. 55

- Imagem 18 *Frames* simultâneos extraídos de *Si loin mais pourtant si près* [So far and yet so close] em que, enquanto Sumpie fala, suas palavras cruzam a imagem congelada de Roland Cheramie. p. 55
- Imagem 19 *Frames* simultâneos extraídos de *Si loin mais pourtant si près* [So far and yet so close] do momento em que Dutie e Normam Templet e Sumpie dão a receita do *roux*. p. 66
- Imagem 20 *Frames* simultâneos extraídos de *Si loin mais pourtant si près* [So far and yet so close] do momento em que Rosie Harris e John Norbert dão a receita do *roux*. p. 67
- Imagem 21 *Frames* simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da colunável, e a data é 10 de março. p. 68
- Imagem 22 *Frames* simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da irmã e a data é 31 de março. p. 71
- Imagem 23 *Frames* simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da cabeleireira, e a data é 20 de março. p. 74
- Imagem 24 *Frames* simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da mãe e ré primária ao mesmo tempo, e a data é 1º de abril. p. 77
- Imagem 25 *Frames* simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da funcionária da ECT assassinada, e a data é 14 de março. p. 81
- Imagem 26 *Frames* simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da mãe, e a data é 11 de março. p. 82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 – DA FORMA CINEMA À VIDEOARTE: CAMINHOS IMAGÉTICOS	18
1.1 – A INFLUÊNCIA DO CINEMA EXPERIMENTAL	20
1.2 – FLUXUS E NAM JUNE PAIK	23
1.3 – VIDEOARTE	26
1.4 – A MONTAGEM COMO CONSTRUÇÃO	29
1.5 – VIDEOARTE NO BRASIL	33
2 – <i>VERA CRUZ</i>: MEMÓRIA IMPOSSÍVEL	36
2.1 – <i>VERA CRUZ</i> NO CONTEXTO DA OBRA DE ROSÂNGELA RENNÓ	37
2.2 – <i>VERA CRUZ</i> E A NARRATIVA MÍNIMA	43
2.3 – <i>VERA CRUZ</i> E O CINEMA	45
2.4 – A MONTAGEM AUDIOVISUAL EM <i>VERA CRUZ</i>	50
3 – <i>SI LOIN MAI POURTANT SI PRÈS [SO FAR AND YET SO CLOSE]</i> – UM DOCUMENTÁRIO DE ROSÂNGELA RENNÓ	53
3.1 – CINEMA DOCUMENTÁRIO E <i>SI LOIN MAI POURTANT SI PRÈS [SO FAR AND YET SO CLOSE]</i>	56
3.1.1 – EDUARDO COUTINHO	58
3.1.2 – INTERCESSÕES	60
3.2 – MONTAGEM COMO CONSTRUÇÃO DE NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO	64
3.3 – MONTAGEM COMO CONSTRUÇÃO DE NARRATIVA EM <i>SI LOIN MAI POURTANT SI PRÈS [SO FAR AND YET SO CLOSE]</i>	65

4 – <i>ESPELHO DIÁRIO</i>: ACÚMULOS E REFRAÇÕES	68
4.1 – ROSÂNGELAS EM CAMADAS	69
4.2 – DIÁLOGO ENTRE ROSÂNGELAS E RENNÓ	71
4.2.1 – COLEÇÃO, ACÚMULO E ARQUIVAMENTO	71
4.2.2 – NOVIDADES INCORPORADAS	73
4.3 – ROSÂNGELAS, CINDIES E JONAS	74
4.4 – JOGOS DE ESPELHOS	77
4.5 – MONTAGEM: A 4ª CAMADA	80
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
6 – ANEXO I	89
7 – ANEXO II	90
8 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91
9 – FONTES DIGITAIS	95

INTRODUÇÃO

Rosângela Rennó é uma artista brasileira, nascida em Minas Gerais, e que vive no Rio de Janeiro há mais de vinte anos. Em sua obra, ela questiona o destino e o uso das imagens, abordando temas como memória/esquecimento, saturação imagética na contemporaneidade, obsolescência de materiais e de afetos. Rennó trabalha a fotografia para além do ato de fotografar, ou seja, de produzir novas imagens, partindo, frequentemente, de material fotográfico descartado e/ou abandonado, sejam fotografias, álbuns, *slides* ou mesmo equipamentos, que ela resgata através de um verdadeiro garimpo em feiras de troca-troca, em arquivos privados e/ou públicos. Transformando-se em uma arqueóloga de indícios imagéticos e documentais, esta artista reinsere no circuito do visível, imagens fotográficas que estavam fadadas ao desaparecimento.

As operações mais frequentes no método artístico de Rennó são: a coleção, o arquivamento, o ocultamento e a ressignificação das imagens e dos materiais, criando novas narrativas para imagens abandonadas ou novas imagens para histórias abandonadas. Uma de suas estratégias é provocar o apagamento do primeiro referencial, para que as imagens ganhem visibilidade de outra maneira, sempre priorizando a questão estética¹.

Trabalhando principalmente no campo fotográfico, a artista sentiu necessidade de enveredar pelo suporte do vídeo na virada do século XX para o XXI, ampliando, assim, suas possibilidades no campo da narrativa, como ela mesma explica em entrevista a Katia Maciel:

Acho que minha opção pelo vídeo, quando acontece, acontece justamente devido à necessidade de um tratamento especial à narrativa, negado ou dificultado à fotografia, devido à sua característica intrínseca de descontinuidade. A continuidade e a fluidez na narrativa talvez sejam os elementos que mais busco no vídeo. Então, o vídeo seria, para mim, como uma fotografia alargada, esticada no tempo. E isso fica ainda mais evidente em projetos de vídeo em que a narrativa não é tão importante quanto o próprio alargamento no tempo, como em *Frutos Estranhos*, por exemplo. (MACIEL, 2008, p. 123)

Conheci Rosângela em 1999, através do artista e curador Raul Mourão, durante a realização do trabalho *Vulgo/Texto*², quando ela introduziu a imagem em movimento³ em seu repertório, e eu passava de assistente de edição a editora. Esse vídeo é composto de trechos de

¹ RENNÓ apud MAUAD, in GERALDO, 2014, p. 153.

² Trataremos de *Vulgo/Texto* mais detidamente logo adiante, no capítulo 2.

³ Para este trabalho, a diferença de suporte entre filme (= película) e vídeo é irrelevante, pois interfere muito pouco no resultado final, sobretudo se o analisarmos pelo viés da narrativa. O que se coloca em questão são obras filmicas, um tipo de cinema que se expande no espaço para além da tela.

³ Para este trabalho, a diferença de suporte entre filme (= película) e vídeo é irrelevante, pois interfere muito pouco no resultado final, sobretudo se o analisarmos pelo viés da narrativa. O que se coloca em questão são obras filmicas, um tipo de cinema que se expande no espaço para além da tela.

animação em computação gráfica, bastava colocá-los em sequência e editar o som, este sim, um trabalho minucioso, do ponto de vista da edição.

Vulgo/Texto foi o primeiro de vários vídeos de Rennó que editei, são eles: *Vera Cruz* (2000)⁴, *Espelho Diário* (2001)⁵, *Experiência de Cinema* (2004), *Brèd e[k/t] chocolat* (2006-2008), *Si loin mais pourtant si près [so far and yet so close]* (2008)⁶, *Menos Valia [leilão]* (2010) e *Waiting for...* (2014). A partir daquela experiência, abriu-se, para mim, um mundo de novas possibilidades no campo da realização das obras filmicas, onde a montagem/edição é mais livre, onde as regras de verossimilhança e coerência são mais maleáveis e onde as imagens produzidas podem cumprir papéis pouco tradicionais. Abriu-se, inclusive, a possibilidade de pensar a montagem espacial associada à temporal.

Como montadora/editora, sempre busco uma narrativa que alinhe a peça em que estou trabalhando. Se é uma ficção, em que o roteiro é mais amarrado, a narrativa é explícita e predeterminada; se é um documentário, geralmente, sem roteiro fechado, busco criar elos que estruturam uma história; se é um clipe musical ou um vídeo menos estruturado, invento uma história que guie a combinação de imagens. Essa é a minha estratégia, e imagino que a de vários companheiros de profissão. Talvez haja montadores que busquem, de outras maneiras, a lógica interna do que estão editando. E é a partir disso que começo a questionar a existência e a importância da narrativa na videoarte, cujo campo de realização é tão amplo, que permite muitas inovações e possibilidades. E que surgiu, justamente, na contramão do modelo cinematográfico. Busco descobrir também qual o papel da montagem/edição nessa possível construção de narrativa.

Não cabe aqui um estudo profundo sobre o que é a montagem, mas podemos tentar esclarecer, a grosso modo, por que são usados dois termos – montagem e edição – para tratar de um mesmo assunto. O que os distingue é, principalmente, o suporte. Montagem é, geralmente, o termo utilizado no que se refere à película; e edição, no que se refere ao vídeo. As máquinas de edição eletrônica, que substituíram as moviolas no processo de montagem/edição, surgem junto com a tecnologia do vídeo. Conceitualmente, às vezes, se articula a edição à operação de seleção do material gravado; e montagem, à operação de combinação desse material⁷. Na prática, ambos os processos, montagem de película em moviola e edição de vídeo em equipamentos eletrônicos, compreendem essas duas operações

⁴ Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/29/1>>

⁵ Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/26/1>>

⁶ Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/54/1>>

⁷ Ver SANTOS, Fernando, 2015.

– não há como combinar sem selecionar – e produzem resultados muito semelhantes, os quais recebem influência tanto do processo como do ambiente cultural em que estão inseridos.

A referência de narrativa, para esta dissertação, é a cinematográfica, uma vez que ela já é uma síntese ou uma mistura de outras formas narrativas como a literatura, o teatro, a ópera etc. E que ela é uma dimensão essencial do cinema, que, de acordo com Philippe Dubois, não cessa de se posicionar em relação a ela e de (re)definir suas modalidades de funcionamento⁸. Abordarei questões como verossimilhança, acumulação, formas de discurso – monólogo, discurso livre direto etc. – que se mantêm presentes em todos os formatos que tenham um viés narrativo.

Para tanto, escolho três das obras de Rosângela que montei, são elas: *Vera Cruz*, *Si loin mais pourtant si près [so far and yet so close]* e *Espelho Diário*. O primeiro trabalho a ser analisado é *Vera Cruz*, feito para a Bienal Internacional de São Paulo, por ocasião dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, e exibido em tela única. Roteirizada a partir da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel I, a obra simula um filme em que imagem e diálogos foram apagados pelo tempo, e do qual restam as legendas e o som do vento, sobre um negativo arranhado. A obra estabelece relação com o cinema experimental e documental por diversos aspectos que serão desenvolvidos ao longo do capítulo 2. A combinação dos estilos de montagem vertical e produtiva – conceitos que também serão desenvolvidos no capítulo – define o ritmo da ação dramática e, com isso, a estrutura narrativa do filme.

A segunda obra abordada é uma videoinstalação composta de dois filmes paralelos, *Si loin mais pourtant si près [so far and yet so close]*, que tem como ponto de partida entrevistas feitas com habitantes de Nova Orleans, nos Estados Unidos. Veremos como a narrativa pode se construir pelo conflito dos testemunhos orais, se aproximando, por este aspecto, de muitos documentários de cinema como os de Eduardo Coutinho e os de Jean Rouch.

Verificaremos também o papel da montagem na construção de narrativa. Além de buscarmos outras obras de arte que dialoguem com esta, por esse aspecto e pelo aspecto da linguagem, como, por exemplo, *Voracidade máxima* (2003), de Dias & Riedweg, e *Rua de mão dupla* (2002), de Cao Guimarães.

A terceira e última obra com a qual trabalhamos é *Espelho Diário*, uma videoinstalação em duas telas, em que 133 personagens homônimas, interpretadas pela artista Rosângela Rennó, contam suas histórias (na tela da direita) e comentam essas mesmas

⁸ DUBOIS in GONÇALVES, 2004, p. 146 -147

histórias (na tela da esquerda). Histórias essas que se originaram em notícias de jornal, entre os anos de 1992 e 2000, e que Rennó colecionou e reuniu na obra.

A narrativa de *Espelho Diário* percorre um caminho sinuoso, uma vez que seus monólogos se originam de textos factuais, que foram transformados em diário escrito, antes de serem encarnados pela artista. Sendo assim, pode-se investigar que transformações a narrativa sofreu até chegar a sua forma final.

A montagem de *Espelho Diário* é, em parte, pré-determinada pela data em que a notícia saiu no jornal – uma vez que o vídeo segue a ordem cronológica dos fatos –, mas sua lógica interna faz com que cada Rosângela conviva com seu reflexo ou dialogue com uma imagem referida a sua história.

Essas três obras são exemplos de como a narrativa pode aparecer na videoarte tendo diversos pontos de partida e sendo construída de maneiras diferentes, o que, provavelmente, resultará em recepções variadas por parte do espectador. São também exemplos de variados usos do discurso, do enunciável, articulado à produção visual, imagética.

Além de sua diversidade estrutural, o que, por si só já nos proporcionaria um vasto campo de pesquisa e discussão, a escolha dessas obras se deve, também, ao fato de terem sido montadas por mim e, assim, eu ter participado ativamente de sua elaboração e construção audiovisual e narrativa. E, no caso de *Espelho Diário*, acrescenta-se o fato de eu ter visto quatro exposições diferentes, em três línguas diferentes: português, no Rio de Janeiro e em São Paulo; inglês, em Nova York; e francês, em Paris, testemunhando públicos diversos, com repertórios culturais próprios. Assim sendo, unem-se e complementam-se duas formas de experiência: a profissional – como editora audiovisual – e a acadêmica, ou seja, a prática e a teórica.

Para pensar tudo isso, nos apoiamos nas teorias e nos estudos – sobre cinema, arte, imagem, montagem e narrativa – de André Parente, Anne-Marie Duguet, Consuelo Lins, Guy Gauthier, Jacques Aumont, Katia Maciel, Philippe Dubois, Raymond Bellour, Ricardo Basbaum, Sergei Eisenstein, entre outros. Além de refletirmos sobre obras de outros artistas visuais que tangenciam, de variadas maneiras, os três trabalhos em questão, como Nam June Paik e o grupo Fluxus como um todo, Cindy Sherman, e Jonas Mekas, por exemplo.

A nossa busca é pelo lugar da narrativa na videoarte. Parece-nos que, embora que de forma não-linear, e ainda que sem palavras, ela começa na proposta e na elaboração do artista – principalmente no caso de Rennó –, ganha corpo durante a montagem audiovisual e se completa na fruição do observador, que, por sua vez, também escolhe, frequentemente, apenas um trecho da obra para assistir, criando para si narrativas que dariam uma nova (e

outra) dissertação. Por ora, ficamos na que chega até o espectador, e que, muitas vezes, conta com ele para completar-se, como é o caso de *Vera Cruz*.

1 – DA FORMA CINEMA À VIDEOARTE: CAMINHOS IMAGÉTICOS

A busca pela representação pictórica do movimento na arte é histórica. Na pintura, encontramos exemplos como *Nu descendo uma escada nº2* (1912), de Marcel Duchamp, *Dinamismo de um cão em uma coleira* (1912), de Giacomo Balla e tantos quadros cubistas de Pablo Picasso e de Georges Braque, que imprimem movimento na imagem estática. Além do movimento, a pintura também buscou caminhos para representar a narrativa em imagens, como podemos verificar em obras como *Rakes's Progress* (1733-34), de William Hogarth, e nas Vias-Sacras.

Paralelamente à questão artística, cientistas como Joseph Plateau, Gustav Fechner, Johann Goethe, Wilhelm Wundt, Eadweard Muybrige, Étienne-Jules Marey, entre outros, pesquisaram o movimento e seu registro através da óptica, da fisiologia e da química. Esses estudos permitiram o surgimento da fotografia e o seu uso sequencial, condição fundamental para a invenção do cinema.

Durante o século passado, o cinema se estabeleceu como modelo hegemônico na utilização artística e industrial da imagem em movimento. Desenvolveu-se o que Jean-Louis Baudry conceituou como *efeito-cinema*.

No texto *Dispositivo: Aproximações metapsicológicas da impressão de realidade* (1978), Baudry afirma que a *Alegoria da Caverna* e toda a riqueza de detalhes com que Platão explica o seu funcionamento traz à tona grande semelhança com o mecanismo do dispositivo cinematográfico. Os principais pontos de interseção seriam: a projeção feita por trás do espectador; a escuridão; o ocultamento da aparelhagem que garante a eficácia da impressão de realidade; as sombras que já eram simulacros e, sobretudo, a imobilidade que, no caso do cinema, deve ser colocada em termos de uma submotricidade, como condição física necessária para que o espectador abandone temporariamente sua “prova de realidade”⁹ e tome as representações, no caso, o filme, como percepções da realidade. Além disso, ainda segundo Baudry, o cinema reproduziria, de forma artificial, o funcionamento do aparelho psíquico do sujeito que sonha. Ele explica que, de acordo com Sigmund Freud, durante o sono há uma

⁹ A “prova de realidade” é uma variação do princípio de realidade sempre definido em oposição ao conceito de princípio do prazer. Segundo a definição do *Dicionário de Psicanálise*, de Elisabeth Roudinesco: “Princípio de prazer/princípio de realidade - Par de expressões introduzido por Sigmund Freud, em 1911, a fim de designar os dois princípios que regem o funcionamento psíquico. O primeiro tem por objetivo proporcionar prazer e evitar o desprazer, sem entraves nem limites (como o lactente no seio da mãe, por exemplo), e o segundo modifica o primeiro, impondo-lhe as restrições necessárias à adaptação à realidade externa.” (ROUDINESCO, 2013, p. 603).

Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/1700741/dicionario-de-psicanalise-2013-roudinesco-elisabeth_dicionario>

reencenação de nossa vida intrauterina por causa das condições de relativo aquecimento, posição de relaxamento e isolamento, que nos protegem da excitação. Tais condições viabilizariam dois tipos de regressão: temporal e tópica.

A primeira se dá por duas vias: retorno a um estágio de narcisismo primitivo que reflete o caráter egoísta do sonho (o sujeito aparece sempre como protagonista do próprio sonho) e retorno a fase de “satisfação alucinatória do desejo”. Nesta última, se o objeto de satisfação se ausenta, o sujeito pode aluciná-lo nas mais diversas formas. A segunda, a regressão tópica, se faz através de uma maior comunicação entre o consciente, o pré-consciente e o inconsciente, o que não acontece quando estamos despertos. Todas essas condições produzem, no sonho, a capacidade de figuração e transmutação de pensamentos em imagens sensoriais que se impõem ao sujeito como uma alucinação. Se houver uma falha na satisfação do desejo ou alguma perturbação que seja percebida como ação externa, ativa-se o mecanismo nomeado por Freud como *prova de realidade*, que faz o sujeito despertar do sonho, da alucinação.

Baudry relativiza a *prova de realidade* no cinema, pois o espectador pode deixar a sala. No entanto, ele não pode agir sobre o objeto de sua percepção. As imagens do filme se impõem com a mesma força que as imagens do sonho. Ele complementa sua análise com o conceito de *dream screen*. O sonho também teria uma tela geralmente ignorada pelo sujeito, assim como a tela de cinema é irrelevante para o espectador. A tela do sonho seria a representação alucinatória do seio materno após o bebê dormir satisfeito por ter mamado. Nessa fase oral, o bebê ainda não tem noção das fronteiras do próprio corpo e entende o seio da mãe como uma extensão de si mesmo. No cinema, a relação bebê/seio é reencenada, e a separação entre o corpo do sujeito e o exterior não é bem definida. Tudo isso explica os processos de identificação engendrados pelo cinema. E o que diferencia o sonho do cinema é que, no primeiro, as representações surgem como realidade percebida, e, no cinema, uma verdadeira percepção toma lugar e realiza a mediação. Para finalizar seu conceito, Baudry ressalta que a condição psíquica do sujeito/espectador é mais relevante do que o aparato tecnológico do cinema para que o *efeito-cinema* se complete.

André Parente afirma que o sistema de representação do cinema não nasce de sua invenção técnica e que, para chegar a sua forma hegemônica, chamada por ele de *forma cinema*, o cinema como dispositivo precisou reunir três características fundamentais: a arquitetônica, herdada do teatro italiano; a tecnológica, captação e projeção de imagens; e a forma narrativa, que obedece ao molde da *estética* ou *discurso da transparência* (termo utilizado por Ismail Xavier):

(...) a forma narrativa (da estética ou discurso da transparência) adotada pelos filmes no início do século XX, sobretudo o cinema de Hollywood, sob a influência da vontade de viajar sem se deslocar; trata-se de um desejo que emergiu com força durante o século XIX nos dispositivos de projeção de fantasmagorias e nos dispositivos imersivos, em particular os panoramas e a fotografia estereoscópica, mas, sobretudo, no romance, entre os quais os de Honoré Balzac e de Charles Dickens, com suas novas técnicas de delineamento dos personagens, das ações, do espaço e do tempo. (PARENTE, in: MACIEL, 2009, p. 24)

A estética da transparência também é conhecida como *narrativa-representativa-industrial* (N.R.I), termo usado por Claudine Eizykamn, e *modelo-representativo-institucional* (M.R.I), termo cunhado por Noël Burch. (PARENTE, in: GONÇALVES, 2014, p. 104-105).

A *forma cinema*, desde que estabelecida como tal, influenciou outras formas de arte, como a pintura, a literatura e a música. Influenciou também a vida cotidiana e o comportamento humano: nosso jeito de falar, contar e ser.

1.1 – A INFLUÊNCIA DO CINEMA EXPERIMENTAL

Sendo assim, o que nos acostumamos a chamar de **cinema** é a forma hegemônica descrita acima, que combina diversos fatores, mas as salas de cinema e o aparato tecnológico de realização cinematográfica - captação, montagem e exibição - são largamente utilizados para criar obras com diferentes formas, narrativas e propostas estéticas, que são chamadas de alternativas ou experimentais, justamente por serem comparadas à forma convencional; no entanto, essas obras não deixam de ser filmes nem cinema.

Os pioneiros do cinema, que exploraram suas possibilidades técnicas e buscaram novas e diferentes formas de expressão, trabalharam intensamente na virada do século XIX para o XX e nas primeiras décadas do século XX, criando uma nova forma de arte. Já nos anos 1920, realizava-se e discutia-se a linguagem cinematográfica a partir das técnicas de montagem. Os textos e obras de Dziga Vertov, Sergei Eisenstein e Abel Gance, para citar apenas os mestres consagrados, realizados então, são clássicos do estudo da área.

O termo cinema experimental engloba toda a produção que difere da *forma cinema*, ou seja, filmes muito diferentes entre si, mas que, por questões formais ou narrativas, não obedecem ao modelo hegemônico, são obras em que a vontade artística e a experimentação estão no comando e que, em geral, não contemplam uma linearidade narrativa. As principais vertentes do cinema experimental são: (PARENTE, 2000)

1 – Cinema do corpo: os corpos são afetados pelo tempo, pela duração (presente vivo) de tal maneira que exprimem uma pluralidade das maneiras de ser no presente.

2 – Cinema-subjetivo: associando o monólogo interior a imagens flutuantes. Esta categoria reúne todos os estilos que não se encaixam na *forma cinema*, como o Surrealismo, o Dadaísmo, o Expressionismo etc.

3 – Cinema-matéria ou acinema: é o único verdadeiramente não-narrativo; nesses filmes, uma imagem se liga à outra sem barreira espaçotemporal.

Vários teóricos do cinema consideram *O Homem com a Câmera* (1929), de Dziga Vertov, a obra inaugural do cinema experimental. Além disso, segundo Deleuze, Vertov inventa, com esse filme, a montagem perceptiva, que, posteriormente, o cinema experimental desenvolveria. Vertov inovou os cinemas russo e mundial, deixando que o objeto filmado ditasse, através de sua lógica interna, o ritmo da dialética do filme. Seu método foi batizado por ele mesmo de *cine-olho*, um método que busca um olhar não humano, a câmera como olho. (DELEUZE, 1983)

Já o cinema experimental, que chamamos de cine-matéria – “cinema estrutural” para Stiney, “acinema” para Jean François Lyotard, e “cinema gasoso” para Deleuze –, produz uma imagem anterior ao espaço-tempo. Neste cinema, qualquer corpo pode se ligar a qualquer outro, sem limite espaço-temporal. No cinema-matéria, o corpo é liberado da percepção humana e das relações sensório-motoras que a percepção implica.

O cinema-matéria deve ser capaz de ultrapassar a percepção humana em direção ao elemento genético de toda percepção possível, o fotograma¹⁰. “Ele não ‘termina’ o movimento sem ser também o princípio de sua aceleração, de seu retardamento, de sua variação. Ele é a vibração universal do movimento do cinema, o *clinamen* do materialismo cinematográfico.”¹¹ (PARENTE, in. COCCHIARALE, 2007, p. 36)

A aproximação entre artes plásticas e cinema teve, ao longo do século passado, três momentos chave. Primeiro, o período das vanguardas históricas (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo, Abstracionismo), depois, os movimentos chamados de pós-modernistas (*Pop Art*, Neoconcretismo, Minimalismo, arte conceitual, Fluxus, *body art*, *land art*), e mais recentemente, a disseminação das instalações audiovisuais, a partir dos anos 1980, com a chegada da tecnologia do vídeo. (PARENTE, in. COCCHIARALE, 2007)

Em 1916, durante o período das vanguardas históricas, o jornal *A Itália Futurista* publicou o primeiro manifesto de cinema de artista, o “Manifesto da cinematografia

¹⁰ Nota de André Parente: Kubelka gostava de dizer que “o cinema não é movimento”.

¹¹ Nota de André Parente: DELEUZE, G. *Cinéma 2: l’image-temps*. Paris: Minuit, 1985. p. 120.

futurista”¹², no qual o cinema é considerado uma sinfonia de cores, ritmos e formas. Na mesma época, foram feitos vários filmes cujas imagens, segundo André Parente, “passam a exprimir alma do mundo” (PARENTE, in. COCCHIARALE, 2007, p. 27): são os balés mecânicos e as sinfonias sobre cidades, dentre os quais os mais famosos: *Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger, *Le Chien Andalou* (1929), de Salvador Dali e Luis Buñuel e *O Homem com a Câmera*.

O segundo momento chave em que a experimentação cinematográfica ganha novo fôlego nas artes plásticas acontece nos anos 1950 e 60. Talvez por questões de acessibilidade e custo, se considerarmos que muitos filmes desta época foram feitos em 16 mm – uma película mais barata, produzida para amadores. Foram muitos os artistas que experimentaram o filme como variação de suporte para sua arte, entre eles Michael Snow e Andy Wahrol, que fez mais de 60 filmes entre 1963 e 1968. Em *Sleep* (1963), Wahrol aborda uma questão central para o pensamento da imagem em movimento: a duração. *Sleep* mostra o ator John Giorno dormindo durante oito horas. Em *Eat* (1963), também de Wahrol, Robert Indiana come um cogumelo lentamente, de modo a confundir o espectador sobre a manipulação do tempo real e/ou filmico. A questão da duração está diretamente ligada ao corpo e às formas de presença, dialogando com uma das linhas seguidas pelo cinema experimental, o *cinema do corpo*:

O cinema do corpo introduz a duração nos corpos, retirando-os do presente linear composto de uma sucessão de instantes presentes. Para obter tal resultado, ora o filme monta a câmara sobre o corpo cotidiano, como nos célebres ensaios de Wahrol, oito horas de um homem que dorme (*Sleep*), ora o filme produz uma cerimônia qualquer – seja iniciática, litúrgica, paródica –, na qual o que importa é a espera, a duração: a longa preparação do casal em *Machanics of love* (1955), de Maas e Moore, as longas esperas do michê em *Flesh* (1968) e do viciado em *Trash* (1968), Andy Wahrol e Paul Morrissey. (PARENTE, in. COCCHIARALE, 2007, p. 29)

O *cinema do corpo* desloca o corpo humano, inteiro ou em partes, de suas funções e ações comuns para dar-lhe visibilidade. Os exemplos são muitos: sobre seios, temos *Cosmic Ray n° 1, 2, 3*, de Bruce Conner; sobre bundas, *Cosmic Ray n°3*, de Bruce Conner, *Taylor Mead's ass*, de Andy Wahrol e *N°4*, de Yoko Ono; sobre pênis, *Fuses*, de Carolee Schneemann, *Cosmic Ray n°3*, de Bruce Conner e *Relativity*, de Ed Emshwiller; e sobre vaginas, *Kodak Ghost Poems*, de Andrew Noren. Podemos incluir nessa lista os filmes *Eat-me* (1975) e *Carnaval in Rio* (1974), de Lygia Pape, realizados com extremo rigor no

¹² Assinado por Bruno Corradini, Arnaldo Ginna, Filippo Tommaso Marinetti, Emílio Settimelli, Giacomo Balla e Remo Chiti.

enquadramento, no ritmo e na montagem e cujo elemento central é “o corpo, um corpo fractal, intermediário, entre a fome de comer e o desejo de olhar, algo entre a gula e a luxúria”. (PARENTE, in. COCCHIARALE, 2007, p. 31)

No campo da tecnologia de suporte do audiovisual, depois do filme em 16 mm, surgiu a tecnologia do vídeo, ainda mais barata e com equipamentos de captação portáteis. Isso criou condições favoráveis para que se abrisse uma nova vertente nas artes plásticas: a videoarte. Nos anos 1980, a disponibilidade dos equipamentos de captação e edição de vídeo cresceu e, com ela, a produção artística em vídeo.

1.2 – FLUXUS E NAM JUNE PAIK

O Fluxus foi criado pelo artista George Maciunas, em 1961, como um grupo de resistência e rejeição aos valores ideológicos e comerciais que dominavam o campo das artes plásticas. O grupo, que se autointitula neo-dada, pretende romper ou mesmo eliminar a fronteira entre arte e vida, produzir uma antiarte. Buscam distanciar da ideia de arte conceitos como exclusividade, individualidade, raridade, importância, destreza, complexidade, profundidade, grandeza, inspiração, valor institucional e mercadológico. Conceitos que, segundo eles, aburguesam, elitizam e aprisionam a arte. Na concepção do grupo, a arte engloba eventos naturais – como a chuva ou um espirro –, objetos, jogos e até piadas. O Fluxus é muito importante na arte contemporânea, por ser um grupo coeso de artistas que valoriza justamente a questão coletiva acima da individualidade artística, como uma atitude política, e por sua constante irreverência ao questionar os estatutos da arte.

Em 1963, Maciunas lança o “Manifesto Fluxus”, no festival Fluxorum, em Düsseldorf. O texto parte da definição da palavra fluxo no dicionário e propõe uma revolução sociocultural através da integração da arte com a vida cotidiana. Além do manifesto, há outras frases de Maciunas que definem bem suas propostas para o grupo e para a arte:

Fluxus é uma “coletividade” & não deve ser associada com algum indivíduo fluxus específico. Em outras palavras, fluxus tende a de-individualizar indivíduos e um *performer* sozinho tenderia a individualizar o indivíduo ao invés de enfatizar o coletivo.¹³

Fluxus é antiprofissional.¹⁴

Esses concertos, publicações etc. FLUXUS são, na melhor das hipóteses, transicionais (poucos anos) & temporários, durando somente até o momento em que as artes eruditas possam ser totalmente eliminadas.¹⁵

¹³ George Maciunas em carta para Dick Higgins e Alison Knowels, março de 1963 (HENDRICKS, 2002, p. 152)

¹⁴ George Maciunas em carta para Tomas Schmit, 1964 (idem, p. 152)

Além do manifesto, Maciunas promove festivais que reúnem os trabalhos de artistas, músicos e cineastas pouco tradicionais¹⁶, e a partir destes festivais, cria uma série de anuários inspirados nos *Almanaques Dada*.¹⁷

Os trabalhos Fluxus são marcados por um humor provocativo, bem como por sua reprodutibilidade e evidente baixo custo. E para ratificar este aspecto, os artistas do grupo idealizaram uma licença, sugerindo que qualquer pessoa poderia reproduzir ou refazer aqueles trabalhos. Bons exemplos de trabalhos do grupo são: *Winter Carrol*, de Dick Higgins, em que o grupo de artistas se reunia para ouvir a neve cair por um período de tempo determinado; *Seu nome soletrado em objetos*, de George Maciunas, série de caixas – de charutos, de plástico, de madeira – contendo materiais e objetos diversos – ovos, frutas de plástico, sementes, chaves, dados, peças de dominó e de xadrez etc. – que recebiam esse título acompanhado do nome de outro integrante do grupo, como John & Yoko, La Monte Young, Dick Higgins, Knud Pedersen, George Brecht; e *Buraco portátil*, de Ben Vautier, obra composta por uma maleta preta de couro com um grande buraco redondo cortado em suas duas faces, com a frase “*trou portatif Ben*” escrita à mão em branco, logo abaixo do buraco, e mais um cartão onde se lê “*1964 Portable Hole – as I propose it to Maciunas*”¹⁸ assinado por Ben.

Distorted TV Sets (1963), de Nam June Paik, que é considerada a primeira obra da videoarte da história, nasce nesse ambiente e, curiosamente, não conta com captação de imagem. Nessa obra, Paik interfere na recepção da imagem de uma televisão – que transmitia a programação normal – através da inversão de seus circuitos internos. Ele só gravaria suas primeiras imagens dois anos mais tarde, por ocasião de uma visita do Papa Paulo VI à Nova York, com um Portapak, que foi o primeiro equipamento portátil de captação de vídeo.

No texto *Poslúdio para a exposição de televisão experimental* (1963), o artista enfatiza a irreverência de sua obra:

¹⁵ George Maciunas em carta para Tomas Schmit, janeiro de 1964 (ibidem, p. 152).

¹⁶ Participavam do Fluxus: Al Hansen, Alan Kaprow, Ben Vautier, Christo, Dick Higgins, George Brecht, Jackson Mac Low, Jonas Mekas, John Cage, John Lennon, Joseph Beuys, La Monte Young, Marian Zazeela, Merce Cunningham, Nam June Paik, Philip Corner, Ray Johnson, Robert Morris, Robert Watts, Toshi Ichianagi, Walter de Maria, Wolf Wostell e Yoko Ono, para citar apenas alguns nomes.

¹⁷ Organizado em 1920 por Richard Huelsenbeck, com textos de Hans Arp, Johannes Baader, Hugo Ball, Paul Citröen, Paul Dermée, Daimonides, Max Goth, John Heartfield, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Vincente Huidobro, Mario D'Arezzo, Adon Lacroix, Walter Mehring, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Alexander Sesqui, Philippe Soupault, Tristan Tzara.

¹⁸ 1964 Buraco portátil – como eu propus para Maciunas.

Minha televisão experimental é a primeira ARTE (?) na qual é possível haver o “crime perfeito” Eu somente pus um diodo na direção oposta e passei a ter uma televisão negativa de “ondas”. Se meus epígonos fizerem o mesmo truque, o resultado será exatamente o mesmo (ao contrário de Webern, e epígonos-Webern), ou seja, Minha televisão NÃO é uma expressão da minha personalidade, mas simplesmente Uma “MÚSICA FÍSICA” (HENDRICKS, 2002, p. 97)

Paik, que estudou para ser compositor, tornou-se um ícone da videoarte e da arte eletrônica como um todo, trazendo para o campo imagético, princípios da música, como a mixagem. E desenvolve, em parceria com o engenheiro Shuya Abe, um vídeo-sintetizador – o Paik/Abe – que permitia manipular imagens eletrônicas como até então só se fazia com áudio, tornando possível a sobreposição de imagens e criando novas visualidades no contexto da arte. Paik chamava seu sintetizador de “máquina antimáquina” e foi, de certa forma, um precursor da cultura do remix.

Seus temas são majoritariamente a cultura pop e o papel das imagens – sobretudo, as televisivas – na vida cotidiana, como é o caso de *Beatles Eletroniques* (1966) e *Waiting for Commercials* (1972), mas várias de suas obras são homenagens a seus amigos-parceiros, como *Merce by Merce by Paik* (1978), em que ele homenageia Merce Cunningham; *Tributo a John Cage* (1973); e *Topless Cellist* (1995), homenagem a Charlotte Moorman. Vale destacar também *Global Groove* (1973), em que um casal dança em primeiro plano, tendo como pano de fundo sua própria imagem simultaneamente, replicada com diversas interferências, que vão desde mudança no enquadramento até distorções eletrônicas que transformam a imagem em gráfico. Além disso, temos *Good morning, Mr. Orwell* (1984), que foi a primeira instalação realizada via satélite, reunindo *performances*, pré-gravadas ou ao vivo, de Laurie Anderson, David Bowie, Merce Cunningham, Peter Gabriel, Allen Ginsberg, entre outros, distribuídos entre Alemanha, França e Estados Unidos. Paik coordenou o evento projetando as imagens de TV que interligam os segmentos e introduziu novas noções de escala e espacialidade na arte. (BEIGUELMAN, in HOINEFF, 2006)

Paik trabalhou intensamente a imagem em movimento e a tecnologia, tendo o processo artístico e sua duração como questões centrais, como explicita na seguinte declaração: “É preciso enfatizar que meu trabalho não é pintura, nem escultura, mas sim uma arte temporal: não gosto de nenhum gênero em especial.” (RUSH, 2006, p. 47)

1.3 – VIDEOARTE

Os primeiros artistas a pensarem a videoarte buscaram fugir da *forma cinema*, escapar da narrativa e descobrir a particularidades desse novo suporte, explorando suas possibilidades imagéticas, uma vez que o vídeo entrou na arte de mãos dadas com outras manifestações artísticas já estabelecidas – dança, *performance*, pintura – e precisava construir sua independência. Além disso, havia a necessidade de investigar as questões formais ancoradas nos princípios técnicos específicos do material, dentre os quais – e talvez o aspecto mais importante – o fim do hiato espaçotemporal entre a obra e o espectador. A tecnologia do vídeo permitiu que fossem eliminadas algumas etapas do processo de realização da peça audiovisual até então impostas pela tecnologia cinematográfica. Um filme feito em película passa por vários processos antes de chegar ao espectador, são eles: filmagem, revelação, telecinagem, montagem e copiagem, para só então estar pronto para ser projetado. O vídeo, por sua vez, pode ser transmitido ao vivo, enquanto está sendo captado, sem sequer precisar de um suporte físico, sendo apenas sinal eletrônico.

Assim, a instalação em circuito fechado utilizando a produção de imagem ao vivo foi uma estrutura muito presente nos primeiros tempos de criação artística em vídeo. Muitas obras da época (1969-1975) exploram essa particularidade tecnológica de diversas maneiras no circuito das artes: galerias, museus e exposições. Podemos citar *De La* (1969-72), de Michael Snow; *Allvision* (1975), de Steina Vasulka; *Peep Hole* (1974), de Bill Viola; *Two viewing rooms* (1975), de Dan Graham, entre tantas outras. Todas tendo como questão central a captação e a reprodução em circuito fechado ao vivo – também chamado de dispositivo de vídeo-vigilância – e impelindo o espectador a se deslocar para se posicionar convenientemente em relação à obra, tirando esse espectador da situação de simples receptor para torná-lo participante¹⁹, implicando-o em uma tripla função: sujeito/objeto/receptor. Tais obras se realizam no processo, com a presença e pela experiência do espectador. Aqui, identificamos um pensamento artístico influenciado pelo Neoconcretismo e pelo Minimalismo, que procuram implicar o espectador intelectual e fisicamente, questionando o espaço e o limite da arte em relação à vida. (DUGUET, in: MACIEL, 2009)

¹⁹ Conceito criado pelo artista Hélio Oiticica para tornar o espectador parte da obra, que não existe sem a sua participação. (MACIEL, 2009, p. 17)

Algumas obras do movimento Neoconcreto²⁰ convidam o espectador a manipulá-las como, por exemplo, os *Bichos* (1960), de Lygia Clark e os *Bólides* (1963), de Hélio Oiticica; ou a percorrê-las, como os *Penetráveis* (1964) e *Éden* (1969), também de Oiticica; ou ainda a vesti-las, no caso dos *Parangolés* (1964), do mesmo artista, que, sem o participador, são apenas capas penduradas em cabides. (MACIEL, 2009, p. 283)

As obras dos artistas reunidos sob o rótulo de minimalistas²¹ são feitas, em sua maioria, de materiais industriais como aço, tijolo, acrílico, espelho e lâmpadas fluorescentes, privilegiam as formas geométricas simples – quadrado, cubo, retângulo – sem ornamentação, e são expostas diretamente sobre o chão (sem pedestal) ou sobre a parede (sem moldura). Em geral, não são esculpidas ou modeladas, mas coladas, parafusadas, empilhadas e montadas, eliminando o gesto artístico, autográfico e expressivo. (BATCHELOR, 1999, p. 13) Esses artistas reduziram a distância entre a obra e o espectador, tirando (literalmente) a arte do pedestal.

Mais do que Judd ou Stella, Morris ficou preocupado quase exclusivamente com relações externas: entre a escultura, o espaço que ela ocupa e o espectador. “O melhor trabalho atual tira as relações da obra e as torna uma função do espaço, da luz, do campo de visão do espectador.” E essa relocação da atenção, transferindo-se da dinâmica interna da escultura para as relações externas, foi equacionada por Morris com um deslocamento a partir de um modo de experiência íntimo, privado, para um modo mais público e consciente. (BATCHELOR, 1999, p. 23)

Esse modo de fazer artístico inspirou os pioneiros da videoarte em dois sentidos: primeiro, trazendo a tecnologia (como material) para o ambiente artístico e, segundo, colocando o espectador em cena, dentro da obra.

Dan Graham reforça essa ideia: “o vídeo devolve dados originais ao ambiente imediato, em tempo presente. O filme é contemplativo e ‘distante’, afasta o observador da realidade e faz dele um espectador”. (GRAHAN apud RUSH, 2006, p. 78) Com o sistema de circuito fechado, os artistas buscavam também revelar o mecanismo “mágico” do espetáculo cinematográfico, que alija o espectador da realidade por um intervalo de tempo determinado, muito característico da *forma cinema*.

Uma obra desse período que merece destaque, por revelar a forte ligação entre a videoarte e o cinema-matéria, é *La région centrale* (1971), de Michael Snow. A obra é composta por imagens captadas por uma câmera, acoplada sobre um dispositivo complexo de

²⁰ O movimento Neoconcreto reuniu um grupo de pintores, escultores e poetas, no Rio de Janeiro, entre 1959 e 1961.

²¹ Segundo David Batchelor, a maioria dos artistas agrupados sob o rótulo do minimalismo não reconheciam o movimento, que recebeu ainda os nomes de arte *minimal*, *literalism*, *ABC art* e *rejective eye*.

braço móvel instalado em uma região desértica de Quebec, que pode girar e se mover em várias direções, realizando movimentos panorâmicos, verticais e horizontais. As imagens produzidas pelo dispositivo se encaixam na definição vertoviana de *cine-olho*, porque são realizadas com pouca mediação humana e se ligam uma à outra sem precisar de uma costura subjetiva. É como diz Snow, “um tipo de olho sem corpo, flutuando no espaço”. (PARENTE, in COCCHIARALE, 2007, p. 36)

Outra corrente artística que influenciou a videoarte de maneira determinante foi a arte conceitual, com sua vontade de produzir uma arte “imaterial”, sem objeto, ligada ao tempo e ao acontecimento. A arte conceitual não inaugura a possibilidade de um pensamento com arte, mas é profundamente marcada por essa característica – inaugurada pela Arte Moderna –, que difere do pensamento aplicado na arte e reflete o que Ricardo Basbaum chama de *campo invertido do pensamento*: a primazia do visível sobre o enunciável. Segundo Basbaum, a importância do signo plástico residiria em sua capacidade de acolher múltiplos discursos. Neste ponto, ele diverge de Gilles Deleuze, que considera que o enunciado tem primazia sobre o visível, devido à espontaneidade de sua condição de linguagem, que lhe dá uma forma determinante, enquanto o visível, por causa de sua receptividade (luz) tem apenas a forma do determinável. Sendo assim, a determinação viria sempre do enunciado. (DELEUZE apud BASBAUM, 2007, p.29) Para Basbaum:

Entretanto, em uma positivação mais rigorosa das artes plásticas como um saber específico, seria preciso operar com uma inversão dos termos dessa afirmação: só existe a possibilidade de um *pensamento com arte* (e não de um pensamento meramente aplicado *na arte*), isto é, um pensamento que seja pura prática, que seja essencialmente móvel, que exerça-se nos espaços de problematização provocados pelo choque dos signos plásticos com múltiplos enunciados, que crie formas de ação novas e diferenciadas, só há possibilidade de um verdadeiro pensamento plástico se houver, inequivocamente, *primazia da forma visível sobre a forma enunciativa*. As artes plásticas seriam, desse modo, uma espécie de campo invertido de pensamento, um saber ao avesso – ou um avesso do saber –, constantemente pressionando e provocando turbulências no conjunto de pensamentos estabelecidos. (BASBAUM, 2007, p. 29)

Atualmente, a videoarte tem seu próprio espaço, e muitos artistas trabalham exclusivamente com esse suporte. As possibilidades tecnológicas e artísticas são exploradas e renovadas constantemente.

A maior parte das obras de videoarte não se limita, necessariamente, a contar uma história, ou seja, não tem narrativa linear com início, meio e fim, mas há aquelas que o fazem. As temáticas e formas se ampliaram muito, e para tentar classificá-las, foram criados os termos *cinema expandido*, *cinema de museu ou de exposição*, *transcineas* etc. Tais

conceitos ultrapassam as questões fílmicas e tratam de como os filmes e a videoarte são expostos e/ou exibidos.

O primeiro conceito, *cinema expandido*, cunhado por Gene Youngblood e desenvolvido por André Parente, se refere à radicalização do cinema experimental, principalmente o americano, que une a exibição do filme à realização de *happenings*, de *performances* ou de outras expressões artísticas, como dança, música, arquitetura, fotografia, e extrapolam, assim, o espaço da sala de cinema ou do museu/galeria. O *cinema expandido* tira o espectador da cadeira para incluí-lo no ambiente performático. “Trata-se de um cinema com funções comportamentais, que procurava intensificar os efeitos perceptivos visuais e sonoros sobre o corpo do espectador”. (PARENTE, in MACIEL, 2008, p. 38)

Sob o rótulo de *cinema de museu ou de exposição* ficam as obras que incorporam esteticamente o espaço expositivo na sua instalação, sendo inviáveis numa sala de cinema ou outro ambiente. São obras, em geral, cuja fruição não depende de sequencialidade.

E, por último, o termo *transcineamas*, que é utilizado por Katia Maciel para:

definir uma imagem que gera ou cria uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do *participador* ativa a trama desenvolvida. Trata-se de imagens em metamorfoses que podem se atualizar em projeção múltipla, em blocos de imagem e de som, e em ambientes interativos e imersivos. (MACIEL, 2009, p. 17)

Sendo assim, se Baudry esmiúça todas as características que implicam e arrebatam psicologicamente o espectador no cinema, e André Parente revela os mecanismos do dispositivo cinematográfico que suportam e propiciam a entrega do espectador, Katia Maciel, mostra como o cinema, que extrapolou a forma dominante e ganhou outros territórios, pode, modificando o dispositivo, capturar o espectador, agora desperto pelos movimentos artísticos dos anos 1950-60. Espectador que, por sua vez, tornou-se parte essencial de tantas obras que só se realizam através de sua presença e movimento.

1.4 – A MONTAGEM COMO CONSTRUÇÃO

A montagem não é uma propriedade exclusiva do cinema, embora seja essencial para sua existência. Ela está presente, segundo Fernando Cocchiarale, na colagem dadaísta e na fotomontagem surrealista e expressionista, que, por sua vez, recebem influência de diversos aspectos da modernidade, como, por exemplo, a linha de montagem fordista e a arquitetura

modular. (COCCHIARALE, 2007, p. 9) Também verificamos sua presença na distribuição e na organização espacial de exposições de arte, antes mesmo do surgimento das obras de suporte audiovisual.

Muitos estudiosos do cinema discutem a montagem como criadora de narrativa, entre eles Jacques Aumont (AUMONT, 1994), Gilles Deleuze (DELEUZE, 1983) e André Parente. (PARENTE, 2000) A montagem é, sem dúvida, uma atividade fundamental do cinema. É através dela que um filme ou peça audiovisual se constrói. É ela que cria a relação de cada imagem com o todo. Dos primórdios do cinema até o *smartphone*, com o qual se podem editar pequenos filmes para a internet, a questão técnica mudou radicalmente, mas uma linha de pensamento se mantém: a montagem cinematográfica/edição audiovisual é o processo que estabelece a linguagem de um filme, que inclui narrativa, ritmo e forma.

Para tanto, ela opera, basicamente, com três objetos: imagens, palavras e sons; através de dois movimentos: seleção e combinação – vertical ou horizontal; buscando cumprir três funções: sintática, semântica e rítmica. (SANTOS, 2015) A montagem não se dá apenas no corte entre planos, embora este seja um elemento importantíssimo, ela pode se dar através de movimentos de câmera e/ou de composições de cenário que, por exemplo, destaquem elementos decisivos para a ação da peça audiovisual. *Festim Diabólico*²² (1948), de Alfred Hitchcock, é um ótimo exemplo de filme em que os cortes não aparecem, mas a montagem é, talvez, o aspecto mais importante do filme, porque para realizar um longa-metragem de 80 minutos, com cortes que sejam invisíveis ao espectador, é necessário que ele seja inteiramente pensado, decupado, estruturado, coreografado, ensaiado e filmado em função da montagem, de maneira que os cortes fiquem disfarçados em elementos cênicos, e que os movimentos de câmera e reenquadramentos cumpram outra função da montagem: a de guiar o espectador para o que é preponderante em cada cena, ou seja, o ponto de partida da realização desse filme é uma questão de montagem.

A tecnologia do vídeo trouxe consigo mudanças técnicas que afetaram também a montagem audiovisual e a estética geral da obra. Se a montagem cinematográfica (em película) determinava o encadeamento sucessivo dos planos e ações dramáticas ao longo do filme, construindo a totalidade da peça em sua duração e temporalidade, a montagem/edição eletrônica acrescentou a montagem espacial à montagem no tempo, através dos recursos eletrônicos de incrustação, sobreposição, justaposição²³. Assim sendo, um dos princípios

²² O título original de *Festim Diabólico* é *Rope* (corda), que é um objeto contínuo, sem emendas, além de ser um elemento crucial no enredo do filme.

²³ A realização de sobreposição e justaposição já era possível na película, mas sua operação era extremamente

fundamentais da gramática cinematográfica, que é o campo em oposição ao contracampo ou ao extracampo entra em xeque, porque, segundo Philippe Dubois, o extracampo perde um pouco sua importância quando vai para dentro do quadro, dentro do campo, do espaço-imagem, em uma montagem vertical. Mas uma imagem é sempre recorte, o que garante que algo permaneça sempre fora de quadro. Com essa mixagem de imagens, inventada por Nam June Paik, e amplamente explorada pelos artistas, “o vídeo instaura novas modalidades de funcionamento do sistema das imagens. Com ele, estamos diante de uma nova linguagem, de uma nova estética”. De um novo estado de imagem. (DUBOIS, 2013, p. 72-75)

E para além dos múltiplos quadros dentro do quadro, as facilidades tecnológicas do vídeo – que dispensa o projetor, apesar de poder utilizá-lo, e emite sua própria luz de monitor, prescindindo também do ambiente escuro – trazem a possibilidade da multitela: utilização de duas ou mais telas (monitores ou projeções) para exibir o conteúdo de uma obra com infinitas possibilidades de distribuição no espaço expositivo. São obras que podem exibir, simultaneamente, campo e contra campo, ou campo e extracampo, ou o mesmo filme com um ligeiro atraso entre as imagens, entre tantas outras possibilidades. Tipo de exibição negado ao cinema por questões tecnológicas, ainda que existam alguns filmes com tela dividida, como *Napoleão* (1927), de Abel Gance, e *Timecode*, de Mike Figgis (2000). Verificamos, então, que a montagem cinematográfica/edição audiovisual está nas duas extremidades deste pensamento em múltiplas imagens. No início, como influência e, no final, amarrando a comunicação e garantindo a simultaneidade dos filmes que formam o conjunto da obra.

Os exemplos de obras cujos filmes se desdobram em duas ou mais telas são inúmeros, incluindo *Si loin mais pourtant si près [so far and yet so close]* (2008) e *Espelho Diário* (2001), de Rosângela Rennó, dos quais trataremos nos capítulos 3 e 4 deste trabalho.

O *loop*, que é um recurso amplamente usado na videoarte, é outro ótimo exemplo da aplicação da montagem na construção da obra que coloca a questão temporal em evidência. Os filmes de videoarte são apresentados, na maioria das vezes, em *looping*, o que permite ao espectador começar ou parar de assisti-los quando quiser, sem a sensação de estar perdendo o começo ou saindo antes do fim. Frequentemente, como já foi dito, começo e fim são ideias que não se aplicam a tais obras. Segundo Parente, na arte digital, o *loop* aumenta a condição de possibilidade da escolha do espectador. (PARENTE, in. FATORELLI e BRUNO, 2006)

trabalhosa e cara. Segundo Fernando V. Santos: “Georges Méliès traz procedimentos dos laboratórios fotográficos, como a sobreimpressão e a máscara, que permitem manipular a sensibilização da emulsão fotográfica. Com isso, tornou possível registrar/montar diferentes momentos em uma mesma imagem, o que viria a ser feito mais tarde com outras técnicas.” (SANTOS, 2015, p. 37).

Sendo, geralmente, apenas um recurso de exibição utilizado para trazer praticidade à exposição, o *loop* acabou sendo incorporado como recurso narrativo e estético, gerando obras que são, de fato, circulares, como é o caso das instalações *Brèd e[k/t] chocolat* (2006-2008)²⁴, de Rennó, e *Entre-margens* (2004), do próprio André Parente, e o vídeo *Meio cheio, meio vazio* (2009), de Katia Maciel.

Brèd e[k/t] chocolat é uma instalação composta por duas telas instaladas – uma em frente à outra, uma com fundo preto, outra com fundo cinza – em que, em cada uma delas, entra um homem e senta-se em uma cadeira no meio do quadro. Com um “bom dia”, inicia um diálogo, todo composto de ditados populares da Ilha da Reunião, no qual cresce um tom de desafio até virar uma discussão. Quando o diálogo termina, os personagens se levantam, saem de quadro e trocam de tela, e o diálogo recomeça, agora com as falas trocadas.

Entre-margens, inspirada no conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, também é composta de duas telas – uma em frente à outra – e um banco que indica o lugar do espectador, além disso, temos a voz de um narrador que não vem de nenhuma das duas telas, mas de outra fonte no espaço instalativo. Katia Maciel descreve a instalação assim:

A montagem da instalação é simples. Duas telas, uma diante da outra, já vistas: de um lado, o rio; do outro, a terra. No meio, estamos nós, ouvindo o narrador, que nos conta o conto. Os sons da terra, do rio e da música que marca o movimento do tempo. Mas cada imagem é um *loop*, início e fim de si mesma. No fim do conto, num movimento panorâmico, uma tela se transforma na outra. Vemos o recomeço da estória com as telas invertidas. O movimento das imagens atualiza o inverso do tempo que ocorre na narrativa, enquanto o *loop* anuncia o infinito nele contido. (MACIEL, in PARENTE, 2013a, p. 85)

Em *Meio cheio, meio vazio*, uma jarra derrama água continuamente em um copo, mas o volume dentro deles praticamente não se altera. Segundo André Parente:

Os trabalhos de Katia Maciel possuem um tipo de repetição que apela para uma ação em suspense, uma vez que a ação que se repete não se completa integralmente para quem vê. Nesse sentido, o que se vê difere do que é visto. O que se vê é da ordem da percepção; o que é visto da subjetivação. É verdade que o jarro derrama água sobre o copo sem parar (“Meio cheio, meio vazio”, 2009), mas o copo nunca se enche de fato. No entanto, o tempo da visão é que, em determinado momento, se completa em sua duração própria. Na verdade, grande parte do trabalho de Katia apresenta estas ações muito curtas, realizadas em *loops*, que nos fazem pensar em todas as formas de desatino. (PARENTE, 2013b, p. 128-129)

Se a montagem cria um leque de possibilidades narrativas no contexto da videoarte, podemos pensar em que montagens cada espectador cria para si mesmo. Isso somado aos

²⁴ Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/36/1>>

espaços e modos expositivos, que não só permitem, mas incentivam o deslocamento deste espectador – em uma atitude completamente diferente da assumida diante da *forma cinema* ou mesmo de um filme experimental exibido em uma sala de cinema, onde ele fica fixo na cadeira –, faz com que o espectador/participador crie um percurso particular, com um tempo de observação próprio, que fragmenta as obras em trechos, de acordo com a sensorialidade de cada um. Em outras palavras: o aspecto comportamental do espectador – já acostumado ao *zapping* televisivo e à navegação na internet – em relação à videoarte, interfere na fruição da narrativa da obra. Dubois propõe, inclusive, a ideia de *espectador-visitante*, e reforça:

Como diz muito bem Françoise Parfait, o modelo do percurso que o visitante realiza dentro da instalação contemporânea é, atualmente, extremamente reconhecido como uma nova forma de construir narrativas, não importa quão delicadas ou quão maciças sejam elas, a imagem em movimento não condiciona mais a narrativa; as experiências propostas pelos artistas integraram os objetivos cinematográficos no sentido “largo” do termo, e o espectador tornou-se o produtor destas novas representações imaginárias nas quais o cinema “se faz sozinho”, não hesitando mais, ele mesmo, a convocar a história do cinema e suas figuras, “sua” história do cinema, suas lembranças e suas reminiscências, para alimentar o seu próprio *script*.²⁵ (DUBOIS, in GONÇALVES, 2014, p. 152)

Como atualmente é quase inviável se pensar a arte independente do espectador, podemos considerar que, para a videoarte, o tempo do espectador, de certa forma, atualiza a imagem e a obra.

1.5 – VIDEOARTE NO BRASIL

No Brasil, a primeira obra de arte a conter um aparelho de TV foi *PN3 – Penetrável Imagético* (1966), de Hélio Oiticica, um penetrável – ambiente imersivo feito de madeira e tecido – com uma televisão, que transmitia a programação normal, no final do percurso. Em *PN3* já aparece a questão da instalação, muito presente no campo da videoarte.

Os primeiros trabalhos de videoarte brasileiros com captação de imagem datam dos anos 1970. São obras de Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Fernando Cocchiarale, Iole de Freitas, Ivens Machado, Letícia Parente, Mirian Danowski, Paulo Herkenhoff, Regina Silveira, Sônia Andrade, entre outros. Como não havia ilhas de edição disponíveis no Brasil (elas só chegaram por aqui na década de 1980), as primeiras obras em vídeo deste grupo foram concebidas como planos-

²⁵ Nota de P. Dubois: Françoise PARFAIT, *Video: un art contemporain*, p. 319.

sequência que reproduziam ações do cotidiano encenadas de forma ritualística, como subir e descer escadas, maquiar-se em frente ao espelho, comer ou assinar o nome.

A questão do corpo está ligada a um conceito ou atitude crítica, que visava forçar o pensamento a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos. Em *Passagens* (1974), Anna Bella Geiger sobe e desce lentamente escadas em um ritmo constante, como em um rito de passagem; em *Dissolução* (1974), Ivens Machado assina o seu nome uma centena de vezes até ele se dissolver; em *A procura do recorte* (1975), Mirian Danowski recorta bonequinhos em folha de jornal como forma de transmutar os pequenos gestos em rituais transgressivos; em *Estômago embrulhado*, Paulo Herkenhoff transforma o ato visceral de comer jornal em uma irônica pedagogia de como “digerir a informação”; em um vídeo coletivo, *Wireless telephone* (1976), o grupo de artistas dispostos em círculo brinca de telefone-sem-fio enquanto a câmara roda em torno deles e o espectador assiste ao processo de transformação da informação em ruído, revelando, por meio de uma brincadeira popular, uma das principais questões teóricas da comunicação (o ruído é parte do processo de comunicação e não apenas interferência). (PARENTE, in. COCCHIARALE, 2007, p. 35).

Com a possibilidade da montagem, Regina Silveira cria *Sobre a mão* (1980), *A arte de desenhar* (1980)²⁶ e *Morfás* (1981)²⁷. Em *A arte de desenhar*, vemos uma tela branca dividida ao meio verticalmente, do lado esquerdo, um desenho de uma mão, em preto, em posições de gestos – de negativo, ok etc. –, um de cada vez, e do lado direito, entra uma mão em silhueta, que tenta imitar cada gesto (um a um). A mão faz diversas tentativas antes de chegar à posição correta, enquanto isso, escutamos o tic-tac de um relógio, sinalizando que há um tempo para acertar a resposta. Quando a mão erra a reprodução do gesto, ouvimos uma batida muito forte, e quando ela atinge seu objetivo, ouvimos aplausos. A montagem é toda feita em cortes secos. *Morfás* é um vídeo em preto e branco, com cerca de seis minutos de duração, em que objetos do cotidiano, como uma escova de cabelos e uma escumadeira, são filmadas sobre uma superfície branca, em planos bem fechados, em *contra-plongé*, de uma extremidade à outra – de maneira que o objeto vira mesmo uma forma, mais do que um objeto, devido à extrema proximidade da câmera, que altera a perspectiva do olhar. E o corte, que fica quase imperceptível, é feito quando a câmera ultrapassa o objeto e chega à superfície branca que o apoia.

Segundo Philippe Dubois, durante os anos 1970 e 80, diversas teorias foram criadas a respeito do vídeo como forma, arte, estética e/ou linguagem autônomas: “Refletia-se sobre a trama, a varredura, o sinal, o ponto, a linha, a incrustação... ou sobre a banda magnética, os impulsos elétricos, a transmissão, o tempo real” (DUBOIS, 2013, p. 78), porém nenhuma

²⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MnOVW16_ihg>

²⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=C6IyY97mkyw>>

dessas teorias deu conta de sua totalidade e, por isso mesmo, nenhuma vigorou como dominante. Ao mesmo tempo, na prática, as instituições de arte se preparavam criando departamentos de videoarte, as escolas de arte exibiam sessões de vídeo, tentava-se instituir a categoria do videoartista. Mas, logo em seguida, nos anos 1980-90, com o desenvolvimento da tecnologia digital, ficou cada vez mais difícil delimitar a especificidade do vídeo:

A busca das especificidades esbarrava na sua indefinibilidade de fato. Já não havia espaço para se imaginar, nem para as ideologias, estruturalistas ou fenomenológicas. Era a perda do sentimento de horizonte conjugada à multiplicação das invenções tecnológicas da imagem e do som, o computador vindo apagar as fronteiras e tornando cada vez mais indiscerníveis as clivagens físicas e técnicas: som, texto, tudo desaguava no digital, como se dizia então. (DUBOIS, 2013, p. 78-79)

O suporte da imagem em movimento mudou radicalmente na virada do século XX para o XXI, com o crescimento da tecnologia digital, que unificou o modo de fazer do vídeo e do cinema, que não é mais captado nem projetado em película. Ampliaram-se as possibilidades artísticas e o acesso aos equipamentos tornou-se economicamente viável, o que aumentou a contínua disseminação da imagem em movimento no território da arte. E apesar de o vídeo ter sido um “modo de passagem” (DUBOIS, 2013, p. 78-79) entre duas imagens – a do cinema, ligada ao século XX, e a digital, ligada ao XXI –, ele abriu um caminho para o que, até hoje, é chamado de videoarte, independentemente do suporte, porque desenvolveu-se um pensamento artístico a cerca da imagem em movimento, diferente do pensamento cinematográfico ou televisivo.

O que eu me digo um pouco hoje em dia é que, para pensarmos o vídeo, talvez devamos parar de vê-lo como uma imagem e de remetê-lo à classe das (outras) imagens. Talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo com estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham). (DUBOIS, 2013, p. 80)

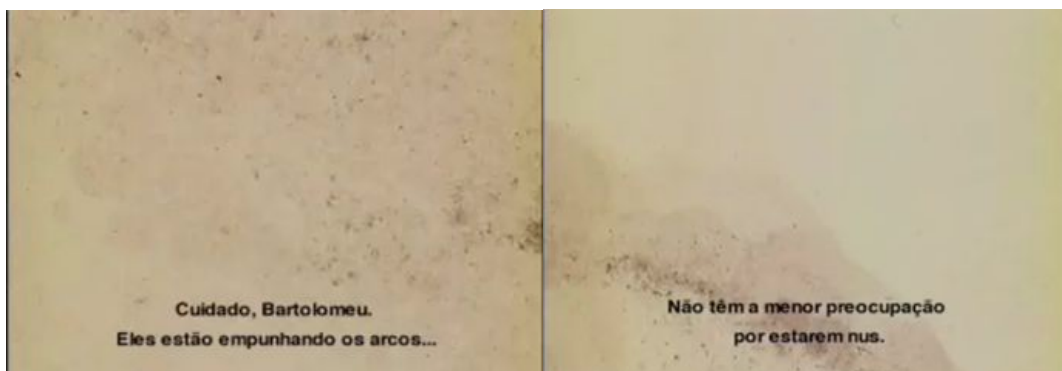
Nos últimos 40 anos, a videoarte brasileira se solidificou e se expandiu no circuito artístico, com uma produção que se faz presente na grande maioria das exposições, feiras e bienais, através das obras dos já citados André Parente, Katia Maciel e Rosângela Rennó, além de Alice Miceli, Analu Cunha, Brígida Baltar, Cao Guimarães, Cinthia Marcelle, Dias & Riedweg, Eder Santos, Mariana Manhães, Marilá Dardot, Matheus Rocha-Pitta, Sara Ramos, Thiago Rocha-Pitta e muitos outros.

Memória é coisa recente.
 Até ontem, quem lembrava?
 A coisa veio antes,
 ou, antes foi a palavra?
 Ao perder a lembrança,
 grande coisa não se perde.
 Nuvens, são sempre brancas.
 O mar? Continua verde.²⁸

2 – *VERA CRUZ*: MEMÓRIA IMPOSSÍVEL

Um filme sem imagem, sem diálogos audíveis, nem trilha sonora, cujo enredo trata da aventura de alguns navegadores que, depois de muitos meses no mar, chegam a uma terra desconhecida e surpreendente. Assim é *Vera Cruz* (2000), um vídeo de Rosângela Rennó, feito para a mostra Brasil +500, da Bienal de São Paulo. Roteirizada a partir da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel I, a obra simula um filme sobre a chegada dos portugueses ao Brasil, ou melhor, à Pindorama, em que a imagem e o áudio dos diálogos foram apagados pelo tempo, e do qual restam apenas as legendas e o som do vento, sobre um negativo arranhado, manchado e mofado.

Ao reler a carta para uma obra comissionada pela exposição Brasil +500, eu percebi que ela tinha um teor visual muito interessante e decidi fazer uma brincadeira: é uma espécie de filme impossível, um documentário impossível, um documentário visual, como se fosse um filme que tivesse sido feito há 500 anos e que ao longo desses anos, pelo excesso de uso, ele tivesse perdido a imagem e o som, como se dessa película impossível tivesse restado apenas o som do mar, do vento e as legendas de um diálogo impossível, que de fato deve ter existido, mas do qual não houve nenhum registro, não era possível haver nenhum registro dele, muito menos chegar aos dias de hoje.²⁹



1 e 2 – Frames extraídos do vídeo *Vera Cruz*.

²⁸ *Saudosa amnésia*, de Paulo Leminski (LEMINSKI, 2013, p. 180)

²⁹ Entrevista de Rosângela Rennó por e-mail para este trabalho, em 25/02/2016.

O que esta obra propõe é um constante jogo de verdadeiro e falso, a começar pelo texto, que mantém parte do seu conteúdo, mas tem sua forma radicalmente modificada. As imagens “exibidas” no filme são produzidas através da telecinagem³⁰ de negativos virgens estragados, ou seja, um filme feito de imagens que nunca foram filmadas e se formam a partir da deterioração do próprio suporte, que primeiro mofou e adquiriu marcas de fita adesiva por ter ficado guardado de maneira inadequada e por tempo demais e depois, uma vez que não poderia ser usado para o que se destina, ou seja, não poderia fixar imagens, esse negativo foi espalhado no chão do ateliê da artista para acumular arranhões. À imagem, que resultou desse processo, foram somados o som do vento e as legendas.

O vídeo começa com o *counter* do negativo ótico, seguido de três cartelas pretas com texto em branco, imagens que acionam imediatamente o hábito e a memória cinematográficos do espectador, convidando-o a embarcar no jogo proposto pela artista.



3 – *Counter* inicial, *frame* extraído do vídeo *Vera Cruz*.

2.1 – *VERA CRUZ* NO CONTEXTO DA OBRA DE ROSÂNGELA RENNÓ

Vera Cruz contém diversas características que atravessam a obra de Rennó como um todo, são elas: a presença da palavra como componente da imagem; a questão da memória e do esquecimento; a obsolescência dos suportes imagéticos e seu desuso.

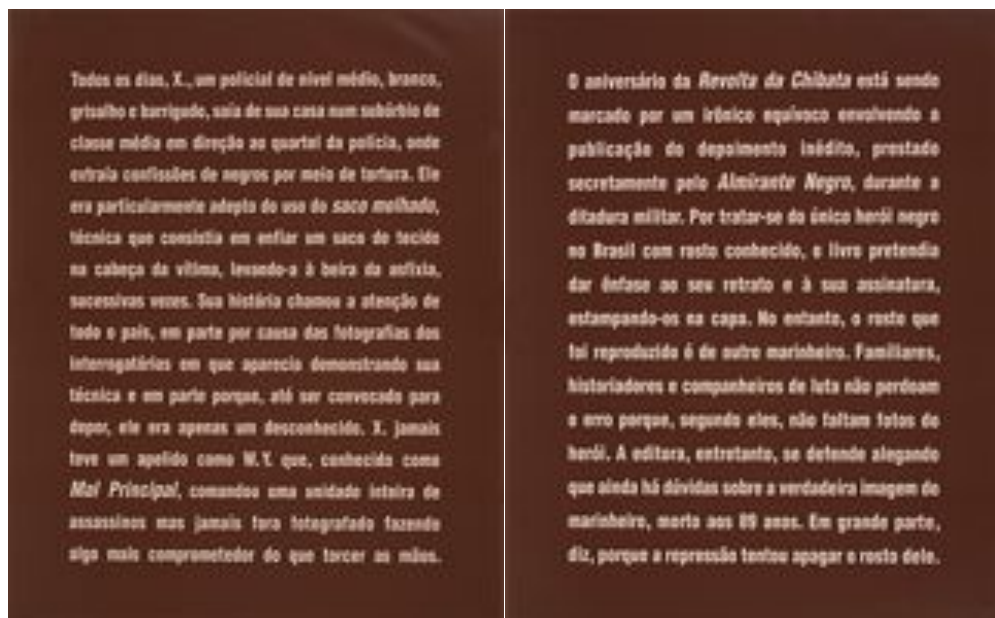
A palavra escrita tem lugar garantido no trabalho de Rennó. Os exemplos são muitos: *Arquivo Universal* (começado em 1992 e ainda em progresso), o vídeo *Vulgo/Texto* (1999)

³⁰ Telecinagem é o processo tecnológico que transfere imagens de negativo ótico para um sistema de vídeo analógico ou digital.

que faz parte da série homônima³¹, *Si loin mais pourtant si près [So far and yet so close]* (2008) – vídeo em duas telas que será analisado no capítulo 3 deste trabalho, entre outros.

Arquivo Universal consiste na transformação de imagens fotográficas em textos, que são mais do que descrições ou legendas, são mesmo uma conversão, um arquivo de imagens sem imagens, ou de “imagens escritas”, como a própria artista costuma definir, que interpelam o acervo visual do espectador.

Quando exponho um texto, obrigo o espectador a ler [...]. De certa maneira ele destrói o texto que acabou de ler o momento em que constrói uma imagem mental. [...] O que proponho é que o espectador formule as suas próprias conexões, teça as suas próprias intertextualidades. (RENNÓ apud MAUAD, in GERALDO, 2014, p. 152)



4 e 5 – Exemplos das peças de Arquivo Universal, retirados da internet.³²

Vulgo/Texto é uma instalação em que uma câmera projeta um vídeo em uma pequena placa de vidro despolido. A imagem é composta por nomes de foras da lei – recolhidos durante as pesquisas feitas por Rennó no arquivo do Museu Penitenciário Paulista, que resultaram nas séries *Cicatriz* e *Vulgo* – escritos em letras brancas sobre fundo preto, que se sucedem girando à maneira de caça-níqueis, por meio de uma técnica de animação. Quando aparecem nomes de quadrilhas ou de bandidas, a palavra apresenta um efeito especial visual e sonoro, no primeiro caso, o nome cresce na tela acompanhado de um som “elástico”, e no

³¹ A série é composta de fotos em preto e branco com interferências coloridas feitas pela artista e textos escritos em branco sobre fundo branco, além do vídeo citado. Disponível em: < <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/16/1>>.

³² Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/163/obra/574>.

segundo, aparece um brilho no canto superior da última letra, sublinhado de um tilintar de cristal.



6 e 7 – Dispositivo de exibição de *Vulgo/Texto e frame* extraído do vídeo com exemplo de nome de mulher fora da lei.

Em *Vera Cruz*, a palavra escrita é o ponto de partida do vídeo, Rennó começa lançando mão de um documento oficial bastante conhecido, o primeiro redigido no Brasil – ao contrário do gesto mais comum em sua obra que é de trazer à luz documentos obscuros e imagens em desuso. O texto do documento adquire uma carga dramática através de sua adaptação para o formato de diálogos – discurso livre direto – e da duração dos cortes que lhe determinam início e fim, estabelecendo assim o tempo de “atuação” do personagem que fala. As legendas, com os arranhões e manchas do negativo, formam a imagem do filme.

O casamento da imagem com a palavra, usada como materialidade, na arte, remonta à Arte Moderna, como nos explica Ricardo Basbaum:

Os homens do século XIX não se calam, não emudecem, e iniciam a atividade, insistente e contínua, de falar e escrever a partir da imagem (criticá-la, construí-la enquanto imagem em crise). O que nos interessa é pensar que tal movimento jamais poderia ter-se dado de outro modo: a arte moderna é fundada, exatamente, a partir da possibilidade do encontro de objetos que se pretendem pura e completamente visíveis com um campo enunciativo que, adequadamente, posiciona-se junto destes objetos atravessando-os. É possível precisar já aí, no momento inaugural do processo moderno de fazer arte, um agenciamento particular entre imagem e linguagem, entre o visível e o enunciável. (BASBAUM, 2007, p. 26)

E Michel Foucault aponta para a decadência da hierarquia entre texto e imagem, durante a Modernidade: até então “o texto é regrado pela imagem (...) ou a imagem é regrada pelo texto (...) signo verbal e representação visual não são jamais dados de uma vez só”. (FOUCAULT, 2008, p. 40) Essa estrutura hierárquica foi minada e quebrada, principalmente, ainda segundo Foucault, por três artistas: Paul Klee, Wassily Kandinsky e Réne Magritte. O golpe definitivo teria vindo de Magritte, com seu quadro *Isto não é um cachimbo* que, além de

romper a hierarquia, coloca “em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano”. (idem, p. 76)

Mas foi só a partir dos anos 1960 que a palavra como materialidade conquistou seu lugar definitivo nas artes visuais, por vezes como um elemento visual ao lado de outros, por vezes trabalhada em sua “espessura material ou contextual”. (BASBAUM, 2007, p. 32) Paralelo a isso, como já vimos, a tecnologia do vídeo se democratizava, favorecendo a proliferação de experiências artísticas com instrumentos audiovisuais. Bons exemplos são os filmes *Semi-ótica* (1975), de Antonio Manuel e *Poema* (1979), de Paulo Bruscky. Em *Semi-ótica*, Manuel mostra a parede externa de uma casa em que a bandeira do Brasil está pintada, no lugar do círculo azul que traz a inscrição ordem e progresso, temos a janela, que se abre deixando em seu lugar um buraco negro; a partir daí, sucedem-se imagens de bandidos – muitos deles mortos – com seu nome, sua idade e sua cor (todos inventados) escritos em uma tarja preta na parte inferior da tela. O detalhe é que a cor de cada um corresponde às cores da bandeira, são elas: semibranco, semiverde, semiamarelo, com a exceção de Malvadeza, classificado como seminegro. Segundo André Parente, “o filme funcionava como uma espécie de máquina semiótica contra a máquina de morte montada pela ditadura contra a marginalia, seja o marginal do morro (bandidos) ou o marginal do asfalto (artistas)”. (PARENTE, in COCCHIARALE, 2007, p. 32) Então, no filme de Manuel, palavras e imagens dividem espaço com peso e importância equilibrados. Já em *Poema*, a palavra é imagem, porque o filme é todo feito de pontas brancas de negativo Super 8 com palavras escritas em vermelho, que passam bastante rápido na vertical, intercaladas com traços longos, ao som frenético de um telégrafo. Como não conseguimos ler as palavras por causa de sua velocidade, o conjunto se transforma numa espécie de dança de letras, na qual o ritmo é mais importante do que o enunciado.

A dupla memória/esquecimento é um dos temas centrais da obra de Rennó, que o aborda de diversas formas. Em *Vera Cruz*, a operação feita para realçar a questão memória é o ocultamento, que provoca a memória física e imagética do espectador. A artista usa o recurso de ocultamento em outras obras como *Bibliotheca* (2002) e *Parede Cega* (1998-2000), cada uma com sua particularidade. Na primeira, as fotografias dos álbuns adquiridos em feiras de refugio ao redor do mundo são catalogadas de acordo com diversas categorias, e registradas em cartões, como geralmente são registrados os livros no índice de uma biblioteca. Tais cartões se referem aos álbuns que estão lacrados em vitrines³³. Assim, a artista veda ao

³³ Um dos álbuns lacrados contém os recortes de jornal com as histórias originais de todas as Rosângelas da videoinstalação *Espelho Diário*, de que trataremos no capítulo 4 desta dissertação.

espectador a possibilidade de ver as fotos contidas nos álbuns, aniquilando para sempre a memória daquela imagem que já não cumpria sua função de recordação familiar, uma vez que havia sido descartada. Rennó deixa aparente apenas as imagens das capas dos álbuns estampadas no vidro superior das vitrines. Além disso, a cor das bordas de cada vitrine corresponde ao continente³⁴ de origem dos álbuns e remete a alfinetes numerados espetados num mapa-múndi – o terceiro elemento do conjunto instalativo. *Bibliotheca*, que resultou também em um livro com uma seleção das fotos lacradas, carrega a marca do arquivo presente em diversas outras obras da artista.

Bibliotheca é um projeto que nasceu da vontade de brincar com um possível hibridismo visual formado pela fusão das três formas de arquivamento e apresentação da informação fotográfica: o museu, o arquivo e a biblioteca. (...) O espectador pode abordar a Bibliotheca de 3 maneiras: passear por entre as vitrines, como em um museu, pesquisar o conteúdo a partir do mapa-múndi e do fichário, como em um arquivo, ou deleitar-se com o livro, folheá-lo, vê-lo e lê-lo, como em uma biblioteca. (RENNÓ, in GERALDO, 2014, p. 127-128)

Parede Cega é uma instalação composta também por fotografias adquiridas em mercados de pulgas ou doadas por familiares e amigos. Nela, as fotos são pintadas de cinza chumbo e incrustadas em paredes acolchoadas da mesma cor. Assim como as fotografias de *Bibliotheca*, são imagens que estavam abandonadas e nunca mais serão vistas de novo. Em uma entrevista ao historiador Horacio Fernandez³⁵, a artista afirma se interessar mais pelo esquecimento do que pela memória e seu registro – “Ao contrário do que muitos pensam, eu gosto da amnésia, não da memória. Eu falo das faltas, das ausências, questiono a instituição e sua dificuldade de lidar com as amnésias” –, mas como ambos são lados de uma mesma moeda, não se pode tratar de um ignorando o outro. No caso de *Vera Cruz*, o curioso é reparar a falsidade do ocultamento, na medida em que essas imagens jamais existiram em filme, portanto não poderiam ser apagadas.

O outro viés da memória abordado por Rennó em seu vídeo sobre o descobrimento é a memória física do espectador, que não vê, mas lê a ação do filme, e essa pode remetê-lo a seu banco individual de imagens, principalmente no caso dos espectadores brasileiros e portugueses, que estudaram a história do descobrimento do Brasil na escola e têm acesso à iconografia e às pinturas produzidas sobre o fato, como os quadros de Vitor Meirelles, Cândido Portinari e outros – vale lembrar que a produção cinematográfica brasileira sobre o

³⁴ Vermelho para Europa; verde para Oceania; marrom, Ásia; laranja, África; azul-marinho, Américas do Norte e Central; e azul-claro para América do Sul.

³⁵ Disponível em <http://www.forumfoto.org.br/rosangela-renno-e-as-imagens-que-nao-existem/>.

tema se limita ao filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. Esse acionamento da memória física também perpassa outras obras da artista como *Experiência de Cinema* (2004) e *Hipocampo* (1992-1995), sendo esta última uma instalação cujo próprio título já sugere a provocação.³⁶ Na instalação, os textos impressos com tinta fluorescente aparecem nas paredes da sala escura de exposição. A sala, que permanece escura por dois minutos e meio, é iluminada por uma luz muito forte, em intervalos breves e regulares. Só quando a luz se apaga, os textos se revelam aos olhos do espectador para, em seguida, começarem a se esvanecer lentamente, até desaparecerem por completo e a luz se acender de novo. O espectador precisa esperar a escuridão voltar para completar a leitura dos textos. Aqui é a luz que ofusca e oculta.

Em *Experiência de Cinema*, Rennó projeta quatro séries de 31 fotografias em uma cortina de fumaça. Cada imagem é vista durante oito segundos entre *fade in* e *fade out*, ao fim do intervalo a cortina se desfaz por 30 segundos, mas quando voltar, a imagem projetada será diferente da anterior. Entre uma projeção e outra, o espectador fica em suspense, com a lembrança do que acabou de ver e a expectativa do que virá. (MACIEL, 2008, p. 80) A evanescência do suporte aponta de novo para a efemeridade dos registros fotográficos e imagéticos, que são feitos para eternizar determinadas situações, mas, paradoxalmente, são descartados com grande frequência. Por outro lado, a referência ao cinema penetra a totalidade da obra, a partir do título, *Experiência de Cinema*, e dos títulos das quatro séries de fotografias – *Família, Guerra, Amor e Policial* – que homenageiam os gêneros cinematográficos, chegando ao suporte: a máquina de fumaça que evoca a memória de Etienne-Jules Marey, cujas pesquisas sobre o movimento criaram algumas das condições necessárias para a criação do cinematógrafo. Marey, em busca de enriquecer suas pesquisas, cria uma máquina de fumaça apenas para fotografar seus fluidos. (MACIEL, 2008, p. 80) Também é interessante notar como essa obra combina imagens estáticas com um suporte que se move e acrescenta às fotografias uma ilusão de movimento, diferente da ilusão fundadora do cinema, mas ainda uma ilusão de movimento, aproximando, por outro caminho, o cinema de galeria e/ou de museu da *forma cinema*.

A obsolescência dos suportes imagéticos e da imagem em si é evidenciada pelo formato de *Vera Cruz*. Com sua provocação bem-humorada, Rennó apresenta ao espectador imagens e sons que desapareceram sem nunca terem estado lá, para tanto, recorre a aspectos

³⁶ Hipocampo é uma estrutura localizada nos lobos temporais do cérebro humano, considerada a principal sede da memória recente e relacionada com a navegação espacial. Seu nome deriva de seu formato curvado semelhante a um cavalo-marinho.

técnicos – um *counter* inicial e inscrições no negativo feitas no laboratório – que não pertencem verdadeiramente ao vídeo, mas falseiam a película que, em 2000, já começava a ser substituída por outros suportes audiovisuais.



8 e 9 – Inscrições feitas no negativo para controle do laboratório, *frames* extraídos do vídeo *Vera Cruz*.

2.2 – *VERA CRUZ* E A NARRATIVA MÍNIMA

Nam June Paik, o pai da videoarte, antes de trabalhar com vídeo, usou como suporte a película para criar *Zen for Film* (1962-1964), o primeiro Fluxfilm³⁷. *Zen*, também é um filme sem imagem e sem som e consiste na projeção de um negativo 16 mm que não foi exposto, tendo apenas uma inscrição inicial – com as palavras Fluxus Film 1, Zen for Film, by Nam June Paik –, como as anotações que são feitas nos laboratórios durante a revelação dos filmes para identificá-los, e poeira e pequenos arranhões que vão se acumulando ao longo do tempo de projeção, ou seja, marcas de uso e sinais do tempo na obra. *Zen*, que teve sua primeira exibição em 1964, na Filmmakers’ Cinematheque, em Nova York, não é apenas um filme como quer seu título, e sim uma instalação que inclui um projetor que é colocado no meio da sala de exposição a uma distância da parede de maneira a fazer com que o retângulo luminoso projetado seja pequeno, se comparado à projeção de cinema, e em relação ao espectador.

De forma magistral, o enganosamente vazio *Zen for Film* designa — como um objeto fílmico que registra a própria história de sua projeção e como uma experiência fílmica que parece não oferecer nada além de luz — o espírito do Fluxus, ou seja, ele é, simultaneamente, uma brincadeira feita com o público, um incentivo à contemplação, uma entidade física autorreferencial e uma medição concreta da passagem do tempo. (FRANK, 2012, p. 60)

Zen carrega algumas características da filosofia zen budista, que é um tema constante do Fluxus e de Paik. Ele deixa o espectador frente a frente com um “nada” que marca a

³⁷ Fluxfilm é o título dado à série numerada de filmes realizados pelos integrantes do Fluxus.

passagem inexorável do tempo, realça o som do ambiente da galeria e do próprio projetor presente na sala, possibilitando a seu espectador uma espécie de condição meditativa ou de contemplação ativa. Com essa obra, Paik homenageia simultaneamente dois artistas: Robert Rauschenberg – e suas *White Paintings* (1951), série de telas modulares e sem moldura, pintadas de branco sem marcas gestuais, feitas no auge do Expressionismo Abstrato – e John Cage, seu mestre e amigo, que compôs *4'33"* (1952), cuja partitura indica três movimentos em que o músico não deve executar nenhuma nota, e sim permanecer em silêncio durante os quatro minutos e 33 segundos de duração da peça. O que essas obras têm em comum é o elemento mínimo com que operam, que ao mesmo tempo afirma a potência das imagens e descentraliza a atenção do espectador diante de sua ausência e da ausência do som, deixando-o ser envolvido pelo ambiente, pelo ruído da galeria ou do teatro, enfim, pela situação. Insistindo na genealogia do vazio de imagens que faz tantos significados aflorarem, chegamos a Kazimir Malevich que, em 1918, pintou o *Quadrado branco sobre fundo branco*, com dois tons sutilmente diferentes de branco, deixando o espectador diante do “abismo livre branco, (d) o infinito”.³⁸

Além disso, segundo o artista belga Herman Asselbergh, *Zen for Film* descreve a ambiguidade do trabalho de Paik,

A ausência de fixidez deste trabalho – que oscila entre filme e anti-filme, entre projeção e escultura, entre situação e objeto, entre provocação e meditação, entre grau zero e apogeu - está em sintonia perfeita com a intermedialidade do Fluxus. (ASSELBERGH apud KWON)³⁹

Vera Cruz apresenta mais recursos que *Zen For Film*, mas, ainda assim, podemos considerar que Rennó cria uma *situação cinema*⁴⁰ a partir de elementos mínimos, fazendo com que o espectador “experimente as imagens como acontecimentos”. (MACIEL, 2008, p. 81)

³⁸ Frase de K. Malevich extraída do texto *Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro*, de Paulo Herkenhoff.

³⁹ Tradução minha do trecho “The lack of fixity of this work – wavering between film and anti-film, between screening and sculpture, between situation and ‘thing’, between lark and koan, between zero degree and apogee – is perfect in time with Fluxus philosophy and intermediality”, citado no texto *The aesthetic of active boredom in Nam June Paik’s Zen for Film* (1964). Disponível em: <http://ucb-cluj.org/the-aesthetic-of-active-boredom-in-nam-june-paiks-zen-for-film-1964/#_ftn5> .

⁴⁰ “Ora, hoje o cinema-instalação é o cinema fora da tela, um cinema que gera uma situação na qual o espectador participa das imagens como uma experiência no tempo e no espaço. (...) Nos deslimites da arte contemporânea esse cinema fora da tela, como a pintura fora da moldura ou a escultura fora da base, expressa: 1) a ruptura com a condição de representação na diferenciação entre o tempo filmado e o tempo projetado; 2) a continuidade entre o que é projetado e o que não é; 3) a presença de um espectador que é parte da experiência.” (MACIEL, 2008, p.76)

2.3 – VERA CRUZ E O CINEMA

Como sabemos, o cinema nasce documental, com os primeiros registros dos irmãos Lumière – *Chegada de um trem na estação* (1895), por exemplo – e o cinema de atrações que se popularizou na Europa na virada do século XIX para o XX. Mas foi só na década de 1920 que o documentário se estabeleceu como linguagem/gênero, tendo como filme inaugural *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty. Dentro do gênero documentário, há várias formas, abordagens e estilos de realização muito diferentes entre si. O estilo que mais nos interessa aqui, por ser o que mais influencia a videoarte, é o chamado cinema direto:

O termo “cinema direto” foi proposto por Mario Ruspoli⁴¹, em março de 1963, durante o MIPETV⁴², de Lyon, para designar esse cinema que filma diretamente a realidade vivida e o real. Ruspoli substitui a palavra direto pela fórmula “cinema-verdade”, retomada por Edgar Morin de Dziga Vertov (*Kinopravda*)⁴³, e lançada em 1960, por ocasião do Primeiro Festival do Filme Etnográfico de Florença⁴⁴. Com efeito, sendo a expressão de Morin e Jean Rouch bem infeliz, a de Ruspoli se impôs rapidamente, designando e agrupando várias tendências diferentes: o “free cinema”, da escola documentarista inglesa (1956-59), o “candid-eye”, do grupo de língua inglesa da ONF⁴⁵ (1958-60), o “living-camera”, do grupo Drew Associates (1959-60), o “cinema de comportamento”, de Leacock e Pennbaker, o “cinema-verdade”, de Rouch e Morin, o “cinema espontâneo” e o “cinema vivido”, de M. Brault, P. Perrault e outros etc. (PARENTE, 2000, p. 112)

O cinema direto compreenderia assim três dimensões da realização cinematográfica: a técnica – por ser feito com equipamento leve; o método – filmes realizados sem roteiro e com atores não profissionais; e uma estética – a “estética do real”, que obedece ao padrão de captação de seus personagens, ao vivo, fora do estúdio, com a maior fidelidade possível à sua situação real.

Vera Cruz seria então um documentário dessa escola, que mostra o homem diante da natureza, diante de uma situação dada. E, ainda que seja um documentário impossível (ou exatamente por isso), a obra traz à tona uma questão central, e talvez a mais polêmica, do gênero: a fidelidade à verdade. Desde *Nanook*, muito já se discutiu sobre como filmar a realidade sem nenhuma – ou com um mínimo de – interferência. Esse mínimo precisa ser

⁴¹ Nota de André Parente: *Le groupe synchrone léger*, Relatório UNESCO, 1963.

⁴² Nota de André Parente: *Marché International des Programme et Équipements de Télévision* (Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão).

⁴³ *Kinopravda* significa, literalmente, cinema verdade, e faz referência aos cinejornais, realizados por Dziga Vertov, no início da década de 1920. (ROUCH apud LABAKI, 2015, p. 76)

⁴⁴ Nota de André Parente: Sobre esse tema, ver artigo “*Pour un nouveau cinéma-vérité*”, publicado em *France-Observateur* nº 506, jan. 1960. Neste artigo, Edgar Morin resenha o 1º Festival do Filme Etnográfico de Florença, no qual fez parte do júri com Jean Rouch.

⁴⁵ Nota do tradutor no livro *Narrativa e Modernidade*: Office National du Film, também conhecido por National Film Board (NFB); é a Embrafilme canadense.

contabilizado, porque não há como fazer um filme sem escolher ativamente o que será mostrado. Desde a eleição do assunto a ser documentado, passando pelo posicionamento da câmera, chegando à montagem/edição – onde uma parte do material filmado será selecionado para compor o filme e outra parte, provavelmente a maior parte, será descartada – tudo é interferência. E, em última instância, porque não há como apartar o documentarista da realidade, ambos se contaminam mutuamente. A fidelidade à verdade reside nas opções éticas de cada realizador. Desde o filme de Flaherty, novos estilos de documentário foram elaborados e a obviedade do recorte vem sendo incorporada, até chegarmos a filmes-reportagem em que o documentarista atua como apresentador, como por exemplo, os filmes de Michael Moore. Vários documentaristas afirmam a inevitabilidade e a importância do recorte em seus filmes, relacionamos abaixo quatro declarações de diretores renomados no gênero, que deixam evidente a necessidade e a legitimidade de se ter um posicionamento:

A essência desse gênero é a relação pessoal e subjetiva do autor diante de tudo isso, em geral manifestada por meio da construção do filme (dramaturgia, se quiserem) e obtida com um laborioso e fantasticamente interessante trabalho na sala de montagem. O filme documentário não conta nada sobre o seu autor; conta sobre o mundo e as pessoas a partir do ponto de vista do autor. A argúcia, a expressividade e a flagrância desse olhar do autor conferem importância ao filme. (KIESLOWSKI, in: LABAKI, 2015, p. 199)

Podemos dizer que o documentário é uma apresentação emocional dos fatos. O espectador pode tentar ser objetivo, mas não o diretor. (IVENS, in: LABAKI, 2015, p. 44)

Mencionei anteriormente a objetividade do diretor. Pode-se ter uma parede com buracos e mostrar dez pessoas mortas. Pode-se mostrar a mãe em prantos e o bombardeio, da mesma forma; contudo, queríamos mostrar que a vida ainda assim continua. Queríamos essa nota de otimismo. Seria terrível exibir o bombardeio e todas as pessoas mortas jazendo ao redor. Onde há esperança? Foi por isso que mostramos o avião inimigo sendo abatido, para acentuar essa esperança. Naturalmente, minha ideia era ver Madri livre de novo. Fui sincero sobre isso. Queria que o público visse o meu ponto de vista. Há muitas coisas que poderiam ter sido feitas, o filme poderia ter sido feito de maneira bastante horripilante, para aqueles que odeiam a guerra. Poderia ter sido feito de maneira bastante sentimental. Tudo depende da abordagem. (idem, p. 50)⁴⁶

Lembre-se: como documentarista, você é um observador, um autor, mas não um diretor; um descobridor, mas não um controlador. (MAYSLES, in: LABAKI, 2015, p. 129)

As legendas de *Vera Cruz*, embora sejam inventadas como diálogos, são fiéis aos fatos relatados por Caminha e a sua cronologia, fazendo também um recorte que elege o que há de mais visual na carta. Esta, por sua vez, é um documento cujo teor de verdade está a cargo da

⁴⁶ Esse comentário de Joris Ivens refere-se ao filme *Terra Espanhola* (1937).

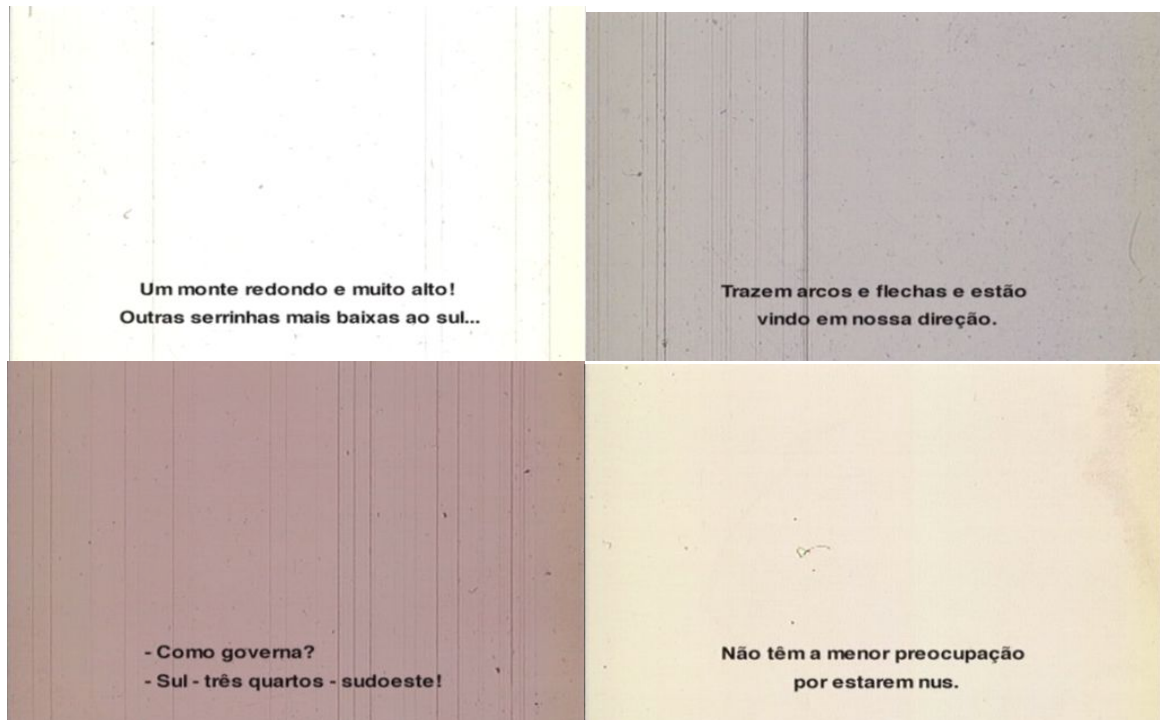
memória e das impressões de seu autor, visto que não foi elaborada no calor dos acontecimentos, mas sim entre os dias 26 de abril e 2 de maio de 1500.

Mas a relação entre *Vera Cruz* e o cinema extrapola o campo do documentário. A combinação de imagem, som e texto construída por Rennó segue a trilha aberta por alguns cineastas pertencentes ao Situacionismo e ao Letrismo que, segundo André Parente,

Radicalizaram certos aspectos relacionados ao dispositivo, introduzidos pelo cinema estrutural (Holis Frampton, Paul Sharits e Peter Kubelka) e pelas vídeo-instalações de circuito fechado (Bruce Naumann, Dan Graham e Peter Campus). Em vez de criar uma imagem puramente luminosa e gasosa (...), eles criaram situações outras de frustração e/ou desocultamento do espetáculo cinematográfico. (PARENTE, 2013b, p. 65)

E extrapola de novo quando dialoga simultaneamente com o cinema experimental – por romper, a seu modo, a relação entre narrativa e imagem – e com o cinema narrativo clássico, quando joga com a narrativa clássica através de seus diálogos fictícios, que descrevem e engendram, ao mesmo tempo, a paisagem e a situação em que os tripulantes se encontram, as ações que desempenham e suas impressões subjetivas, lançando mão da alternância de imagens objetivas e subjetivas, recurso que, segundo Deleuze, constrói a veracidade dos filmes do cinema clássico:

Ora é certo que a câmera vê a própria personagem: é uma mesma personagem que ora vê ora é vista. Pode-se pois considerar que a narrativa é o desenvolvimento dos dois tipos de imagem, objetivas e subjetivas, a relação complexa delas que pode resultar em antagonismo, mas deve se resolver numa identidade do tipo $Eu=Eu$: identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e o que a personagem vê. Essa identidade passa por muitas tribulações que representam precisamente o falso (...) Mas acaba se afirmando por si mesma ao construir a Verdade, ainda que a personagem deva morrer para isso. Pode-se dizer que o filme começa pela distinção de dois tipos de imagem, e termina na sua identificação, no reconhecimento de sua identidade. As variações são infinitas, pois tanto a distinção quanto a identidade sintética podem estabelecer-se de todas as maneiras. Mas não deixam de ser estas as condições de base para o cinema, do ponto de vista da *veracidade* de toda narrativa possível. (DELEUZE, 2013, p. 179-180)



10, 11, 12 e 13 – No sentido horário, *frames* extraídos do vídeo *Vera Cruz*, que exemplificam a alternância de imagens objetivas e subjetivas.

Aproveitando-se do hábito cinematográfico de seus espectadores, Rennó cria um filme em que essa alternância indicada pelo texto se completa no imaginário do espectador, despertando nele a sensação familiar de estar diante de um filme nos moldes da estética da transparência. Há também a tradicional contagem regressiva inicial do negativo óptico, que remete o espectador diretamente a um filme de cinema antigo, seguido de cartelas pretas com letras brancas, contendo o título e a data em que a ação se desenrola. Essas cartelas fazem referência visual direta às cartelas originalmente usadas pelo cinema mudo e pontuam, dia a dia, toda a passagem de tempo, de maneira fiel à narrativa da carta de Caminha – começando na quinta-feira, 21 de abril, quando a tripulação, depois de mais de dois meses de viagem, começa a identificar sinais de que há terra próxima, como algas marinhas na superfície da água e aves que sobrevoam o barco.



14,15 e 16 – Três *frames* extraídos das cartelas iniciais de *Vera Cruz*.

A todos esses aspectos, somam-se ainda dois recursos cinematográficos: o roteiro adaptado de um texto preexistente, ou seja, um texto histórico transformado em discurso livre direto – a fala do personagem dita por ele mesmo – que por sua vez não é ouvido, mas lido nas legendas. A legenda, vale destacar, é um recurso auxiliar do cinema – usualmente, os filmes nascem sem legenda, elas costumam ser incorporadas quando o filme é exportado para países de idioma diferente do original.

Uma das questões levantadas por Rennó nesse trabalho e no conjunto de sua obra é a “fé que os seres humanos têm na representação”. (JAIME e RIBEIRO, 2013, p. 1)⁴⁷ A imagem vazia desse filme envelhecido, desgastado pelo tempo e apodrecido deixa espaço para que o espectador preencha algumas lacunas com o repertório de sua memória imagética e histórica, ao mesmo tempo que corrobora para ganhar sua credibilidade, por deixar bem visível a marca física da passagem do tempo. Essa captura da memória provoca no espectador uma elucubração chamada por Sergei Eisenstein de “monólogo interior”, e de “linguagem interior” por Boris Eichenbaum.

A linguagem interior é um movimento de pensamento que afeta o espectador quando ele vê as imagens, comparável ao que esboçamos em nós mesmos quando nos defrontamos com uma situação. Mesmo se não dispomos de precisões conceituais e históricas detalhadas, o termo proposto por Eichenbaum corresponde a muitas outras noções desenvolvidas em outros campos: “sentido” (Bergson), “expressão” (Husserl), “exprimível” (Mainong e Deleuze) etc., em filosofia; “matéria” (Hjelmslev) e “significado de potência” (G. Guilame), em linguística; “linguagem interior” ou “protolinguagem” (Vygotsky), em psicolinguística etc. (PARENTE, 2000, p. 58)

Para Eisenstein, o monólogo interior nasce como um método literário que abole a divisão sujeito/objeto fazendo com que o leitor se identifique totalmente com o herói da história, mas esse método atinge seu ápice com o cinema sonoro, uma vez que este possibilita a reconstituição de todas as especificidades do curso do pensamento, e porque a forma da montagem, como estrutura, é uma reconstrução das leis do processo do pensamento. Ele considera ainda que monólogo interior existe primeiramente na fase da criação da obra:

Sabemos que na base da criação da forma existem processos de pensamento sensorial e de fantasia. O discurso interior está exatamente no estágio da estrutura sensorial da imagem não tendo ainda atingido a formulação lógica com a qual o discurso se reveste antes de sair para o mundo. É notável que, assim como a lógica obedece a uma série completa de leis em suas construções, do mesmo modo o discurso interior, este pensamento sensorial, está sujeito a leis não menos definidas e a peculiaridades estruturais. Estas são conhecidas e, à luz das considerações aqui feitas, representam um arquivo inexaurível de leis para a construção da forma, cujo

⁴⁷ Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1131-1.pdf> >.

estudo e análise têm enorme importância na tarefa de dominar os “mistérios” da técnica da forma. (EISENSTEIN, 2002a, p. 125-126)

O primeiro monólogo interior necessário a uma obra é o do artista, e seu desenvolvimento ao longo do processo de elaboração é o primeiro lampejo da presença da narrativa na videoarte.

Com seu antidocumentário (MELLO, 2008, p. 121), Rennó promove uma desmontagem do registro documental por meio de uma tática iconoclasta. O vídeo até hoje, só foi exposto em instituições de arte, mas, com seus 44 minutos de duração e tela única, é um média-metragem que poderia sair do cubo branco rumo à sala escura e ser exibido sob o rótulo de cinema experimental⁴⁸, sendo assim, uma obra que habita a fronteira maleável entre o cinema e a arte, um ótimo exemplo de *transcinema*.

2.4 – A MONTAGEM AUDIOVISUAL EM *VERA CRUZ*

Como explicar a montagem de um filme sem planos e sem tomadas? *Vera Cruz* subverte a ordem das atividades cinematográficas e se constrói a partir de cenas, planos e tomadas estruturados na ilha de montagem/edição.

Quando Rennó dispensa a utilização de imagens filmadas, ela abre mão dos recursos de enquadramento, movimento de câmera, atuação e tudo que conta uma história imagetivamente. E o mesmo acontece em relação ao som: sem trilha sonora e sem as vozes, boa parte, ou quase toda a carga dramática do filme tende a desaparecer. Resta a história, a narrativa dos acontecimentos e a montagem. A suposta ação da tripulação dentro do barco ganha corpo na montagem, através da seleção e da combinação dos trechos de negativo com mais ou menos arranhões e manchas, usados em velocidades diferentes – acelerado para intensificar o ritmo e ralentado para suavizá-lo –, combinadas com diferentes trechos da captação de áudio do vento, que alternam momentos mais fortes ou mais brandos, associados ainda à duração das legendas, que nos informam sobre os acontecimentos e sobre as impressões dos navegadores portugueses, criando situações de maior ou menor aventura,

⁴⁸ Temos exemplos de Festivais de Cinema – mais especificamente do Festival do Rio de 2007 – que exibem filmes como *Zidane, um retrato do século XXI* (2006), de Douglas Gordon e Philippe Parreno, e *Districted* (2006), que é uma compilação de curta-metragens de artistas como Matthew Barney, Marina Abramović, Tunga, Sam Taylor-Wood, entre outros. Filmes que caberiam perfeitamente na classificação de filmes de artista e são exibidos e assistidos na sala escura, por espectadores sentados e parados (condição de submotricidade) dois dos três aspectos característicos do outro *efeito-cinema*, de Jean-Louis Baudry, escapando apenas ao terceiro aspecto, a estética da transparência.

suspense e emoção. É principalmente essa montagem vertical – que agrega/acumula, em um período de tempo determinado (um momento), certos elementos visuais, nesse caso, imagem apodrecida, em velocidades alteradas, e legendas rápidas/curtas e lentas/longas em uma alternância programada, elementos sonoros, nesse caso, diferentes intensidades de som de vento – que simula planos, cenas e sequências narrativas, guiando o espectador pelo labirinto radicalmente narrativo e não-imagético, criado pela artista. Os três elementos essenciais de *Vera Cruz* – imagem, som e palavras – se potencializam mutuamente através da montagem.

Segundo Eisenstein, “cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem”. (EISENSTEIN, 2002a, p. 35) No livro *O sentido do filme*, Eisenstein explica o conceito de montagem vertical através do exemplo de uma partitura de orquestra:

Todos estão familiarizados com o aspecto de uma partitura orquestral. Há várias pautas, cada uma contendo a parte de um instrumento ou de um grupo de instrumentos afins. Cada parte é desenvolvida horizontalmente. Mas a estrutura vertical não desempenha um papel menos importante, interligando todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinado. Através da progressão da linha vertical, que permeia toda a orquestra, e entrelaçado horizontalmente, se desenvolve o movimento musical complexo e harmônico de toda a orquestra.

Quando passamos desta imagem da partitura orquestral para a da partitura audiovisual, verificamos ser necessário adicionar um novo item às partituras instrumentais: este novo item é uma “pauta” de imagens visuais, que se sucedem e que correspondem, de acordo com suas próprias leis, ao movimento da música – e *vice-versa*. (EISENSTEIN, 2002b, p. 54)

A montagem de *Vera Cruz* se traduz muito bem em outra explicação do mestre russo em que ele faz uma analogia entre montagem e ideogramas japoneses. Alguns ideogramas nascem da combinação de dois hieróglifos preexistentes, que funcionam separadamente na escrita, são dois ou mais desenhos que se fundem em um só. Assim, a combinação do hieróglifo **cachorro** com o hieróglifo **boca** resulta no ideograma **latir**, o mesmo símbolo **boca** (usado para latir) associado ao símbolo **pássaro** resulta em **cantar** e assim por diante. O processo de montagem cinematográfica vertical é análogo ao dos ideogramas, quando combina, uma imagem, uma fala e uma trilha sonora, produzindo um resultado que não corresponde a algo que não pode derivar dos elementos separadamente. (EISENSTEIN, 2002a) Mais tarde, Jacques Aumont vai chamar esse tipo de montagem de *montagem produtiva*, porque produz uma ideia/sensação que não está necessariamente nas imagens isoladas. E Jean Mitry usa o termo *efeito montagem* para nomear o mesmo mecanismo. (AUMONT, 1995, p. 66)

O conceito deleuziano de *imagem-movimento* também pode ser verificado na estrutura narrativa de *Vera Cruz*. Segundo Deleuze, a *imagem-movimento* é o plano e suas duas faces, a primeira face contém o movimento interno dos elementos do plano como unidade, como uma célula – termo usado também por Eisenstein, que considerava o filme como uma coisa orgânica e não como uma construção inanimada –, e a segunda face é a relação de cada plano, ou célula, com todos os outros planos do filme intermediados pela montagem. Sendo assim, apesar de não contar com imagens filmadas, os planos de *Vera Cruz* se estabelecem pelo movimento interno de seus três elementos – imagem de arranhões e manchas, som de vento e legendas. E cada célula dessas se relaciona com o todo da obra, através da sua duração e dos efeitos de aceleração da imagem, determinados pela montagem/edição. O ritmo de uma peça audiovisual é, quase sempre, determinado pela montagem.

O ritmo, que pode ser visual ou sonoro, são os padrões temporais do filme, a orquestração do tempo, da velocidade dos cortes, da pulsação do interior dos planos, da densidade, novidade e intensidade de estímulos ou informações. Quanto maior a densidade dos estímulos, a frequência com que surgem estímulos novos e a sua intensidade, mais tempo o plano se sustenta sem alterar o ritmo geral. (SANTOS, 2015, p. 33)

Vera Cruz, como um todo, mas, sobretudo, sua montagem, é elaborado para provocar o que Vertov considerava essencial e mais importante em uma obra cinematográfica, que é “a cinesensação de mundo”.⁴⁹ (VERTOV apud PELECHIAN, in: LABAKI, 2015, p. 164)

⁴⁹ Dziga Vertov, *Stati, dnevniki, zomisli* [Artigos diários, projetos], 1966, p. 53.

Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens. Vê-se de outro modo as imagens e as palavras num quadro.⁵⁰

3 – *SI LOIN MAIS POURTANT SI PRÈS [SO FAR AND YET SO CLOSE]* – UM DOCUMENTÁRIO DE ROSÂNGELA RENNÓ

Entre meados do século XVI e o início do século XIX, a França manteve uma grande colônia na América do Norte, uma faixa de terra que se estendia do norte do atual Canadá até o Golfo do México. Foram muitas as disputas de território através de batalhas e de acordos políticos envolvendo França, Inglaterra, Espanha e Estados Unidos, até que os acadianos, colonizadores franceses que viviam em Acádia – hoje parte leste do Quebec –, no Canadá, fossem expulsos da região, em 1755, pelos ingleses, que conquistaram e tomaram posse do território. Os colonos, em sua maioria, foram deportados de volta para a França, mas uma parte deles desceu o rio Mississipi e se estabeleceu no estado da Luisiana – batizado assim em homenagem ao rei Luís XIV –, nos Estados Unidos, que naquela época ainda estava sob domínio francês. Os *acadiens*, com o passar do tempo se tornaram *cajuns* e, até hoje, preservam o idioma francês como parte de sua cultura.

O termo francês *créole*, que se referia originalmente apenas aos colonos brancos de origem francesa e espanhola da Luisiana, passou, posteriormente, a abranger negros (que vieram como escravos para trabalhar na agricultura local), mulatos e índios inseridos na cultura francesa da região. Assim, Nova Orleans, cidade americana que foi fundada como capital da Luisiana francesa, tem uma cultura muito peculiar, diferente do resto dos Estados Unidos, devido às influências francesa e africana. Isso se reflete na língua, na música e na culinária típicas da região. Além de ser relativamente pobre se comparada ao resto do país, Nova Orleans teve 80% de sua área inundada durante a passagem do furacão Katrina em 2005.⁵¹

Si loin mais pourtant si près [So far and yet so close] (2008), realizado em Nova Orleans, é o primeiro – e a até agora único – vídeo de Rosângela Rennó com entrevistas. A artista tem outros vídeos captados de maneira documental, mas sem entrevistas, como por

⁵⁰ MAGRITTE apud FOUCAULT, 2008, p. 51.

⁵¹ Informações recolhidas de diversos sites como: <http://www.acadian-cajun.com/> ; <https://en.wikipedia.org/wiki/Cajuns> ; <http://www.nps.gov/jela/learn/historyculture/from-acadian-to-cajun.htm> ; [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/7\(21\)04.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/7(21)04.htm) ; <https://en.wikipedia.org/wiki/Creole> ; https://pt.wikipedia.org/wiki/Crioulo_da_Luisiana ; https://pt.wikipedia.org/wiki/Furac%C3%A3o_Katrina . Acesso em: 20/01/2016.

exemplo, *Menos Valia [leilão]*⁵² (2010) e *Waiting for...* (2014)⁵³. De acordo com Rennó, a realização do vídeo foi motivada pela curiosidade sobre a sobrevivência da língua francesa naquela região dos Estados Unidos:

O *Si loin* partiu de uma espécie de provocação, eu queria saber e entender se as derivações da língua francesa ainda eram muito fortes na Luisiana. E acabei descobrindo que, por mais que se insista na morte dessas línguas, elas continuam presentes. A ideia surgiu do meu desejo de saber dos habitantes da Luisiana, que têm alguma relação com a língua francesa de alguma forma, o que os levou a manter o francês e suas derivações como uma espécie de língua viva ainda. As entrevistas serviam como pretexto para que as pessoas falassem da permanência da língua. E acabei descobrindo que a permanência da língua, em todos os cinco casos se devia, à família, à infância. Em geral, são as avós que ensinam a língua francesa – que pode ser o *cajun* ou o *créole* – para as crianças.⁵⁴

Si loin mais pourtant si près [So far and yet so close] é uma videoinstalação composta de dois filmes paralelos, exibidos em telas posicionadas lado a lado. Na tela da esquerda, com imagens em tons de sépia, falam Rosie Harris, Roland Cheramie, Dutie e Normam Templet, personagens de origem *cajun*. Na tela da direita, as imagens têm tons de azul, e nela vemos Bruce “Sunpie” Barnes, Lili e John Norbert, de origem *créole*. Todos descendentes de imigrantes que cresceram em Nova Orleans e que preservam o uso da língua francesa no seu dia a dia.

Sabemos que o uso da palavra falada e/ou escrita é recorrente na obra de Rennó. Nesse vídeo, além da presença sonora da fala dos personagens, temos o texto cruzando o meio da tela horizontalmente. Quando um personagem de origem *cajun* fala na tela da esquerda, a imagem da outra tela, onde aparecem os personagens de origem *créole*, fica congelada e sobre ela atravessam – da direita para a esquerda –, em letras vermelhas, as frases que o personagem diz, com algumas palavras destacadas em amarelo; o destaque é para palavras em inglês que invadem o discurso em francês. O mesmo acontece ao contrário, sendo que as palavras dos personagens de origem *créole*, que cruzam a tela da esquerda, são azuis com os destaques de novo em amarelo. Há ainda um texto em amarelo, todo em inglês, como uma tradução, que se desloca da esquerda para a direita, em uma espécie de contrafluxo à maioria das palavras. O texto escrito não reproduz integralmente as falas, funciona como uma transcrição editada, que conserva as informações principais do relato. A presença material das palavras coloridas potencializa o discurso dos personagens.

⁵² O vídeo *Menos Valia [leilão]* faz parte do conjunto da obra *Menos Valia*.

⁵³ *Waiting for...* faz parte da série *Turista Transcendental*, iniciada em 2009 e ainda em curso.

⁵⁴ Entrevista de Rosângela Rennó, por e-mail, para este trabalho, em 25/02/2016.

De uma forma geral, nos vídeos em que o texto é parte integrante da imagem, quer dizer, um texto que também funciona como texto visual, isso já faz parte do processo desde o início. O que eu desenvolvo ao longo da edição é como esse texto vai se configurar, que aspecto visual ele deve ter para compor melhor a imagem. São ajustes necessários, que são feitos à medida que se faz a edição.⁵⁵



17 – Frames simultâneos extraídos de *Si loin mais pourtant si près* [*So far and yet so close*] em que, enquanto Rosie Harris fala, suas palavras atravessam a tela com a imagem congelada de John Norbert.



18 – Frames simultâneos extraídos de *Si loin mais pourtant si près* [*So far and yet so close*] em que, enquanto Sumpie fala, suas palavras cruzam a imagem congelada de Roland Chermie.

Rennó começa as entrevistas de *Si loin mais pourtant si près* [*So far and yet so close*] pedindo a receita do *roux*⁵⁶, prato típico da região e, depois de ganhar a confiança dos personagens, ela pergunta sobre a conservação da língua francesa, o que acaba trazendo à tona suas memórias de infância e revelando alguns costumes locais. Com isso, se introduz nessa obra outro assunto que permeia o trabalho da artista como um todo: a dupla memória-esquecimento. Todos os personagens aprenderam o francês (*cajun* e/ou *créole*) ainda crianças, com os pais ou avós. Roland Chermie diz que o francês faz parte de sua identidade, de sua formação pessoal e que, por isso, é importante mantê-lo vivo. Rosie Harris conta, com certo orgulho, que parte de sua família veio diretamente da França e depois se misturou a descendentes de acadianos, portanto seu francês sempre foi melhor que o da maioria, mesmo assim, ela era discriminada nos clubes de franceses por ser de origem *cajun*. O uso corrente da

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Base para molhos, sopas e guisados herdada da cozinha francesa.

língua francesa a prejudicava na escola, onde só era permitido falar inglês. Rosie recorda ter sido punida diversas vezes, sendo obrigada a escrever cem – e até mil – vezes a frase: *I must not speak french on the school ground*.⁵⁷ Curiosamente, ao contar essa passagem, ela muda de idioma e passa a falar inglês. Há ainda o casal Dutie e Norman Templet, que fala exclusivamente da parte culinária, e por isso aparece só no final do vídeo, minutos antes da receita do *roux*.

Nos depoimentos de Lili e John Norbert e Bruce “Sunpie” Barnes, emergem as questões geradas pela pobreza histórica da região – que na época da realização da obra, ainda se recuperava dos estragos feitos pelo furacão Katrina – e as questões de discriminação racial. Norbert e Sunpie são filhos de arrendatários de terra e precisaram trabalhar na infância. Norbert esclarece que o dialeto *créole* vem do francês “capenga”⁵⁸, que os escravos negros aprenderam pela necessidade de se comunicar com os brancos. E relembra algumas situações de racismo vividas na infância, como assentos separados para negros nos ônibus, na igreja e na escola, além de um toque de recolher exclusivo para os negros na cidade.

No discurso de Sunpie, a questão racial aparece de maneira mais velada quando ele afirma que boa parte da música e da culinária típicas da Luisiana é de origem africana, portanto da cultura *créole*, mas são divulgadas como *cajun*, para serem aceitas com mais facilidade pelos turistas. Afirma também que a divisão entre negros e brancos vigente nos Estados Unidos não se aplica igualmente à Luisiana, que é marcada pela mistura e pela miscigenação.

Ao emparelhar duas telas divididas em personagens brancos e negros, Rennó questiona essa divisão racial, enquanto indica o contraponto e a complementariedade cultural entre os dois grupos.

3.1 – CINEMA DOCUMENTÁRIO E *SI LOIN MAIS POURTANT SI PRÈS [SO FAR AND YET SO CLOSE]*

Diferentemente de *Vera Cruz*, que, se fosse um documentário possível, seguiria o estilo dos documentários de observação do cinema direto, *Si loin mais pourtant si près [So far and yet so close]* se aproxima dos documentários da mesma escola, porém ao estilo reportagem, considerando a classificação estabelecida por Deleuze:

⁵⁷ Eu não devo falar francês dentro da escola.

⁵⁸ Ele usa o termo *français cassé* que, traduzido literalmente, seria francês quebrado.

Deleuze mostra que o cinema direto oscila entre dois polos: o do cinema documentário e o do cinema de reportagem. No primeiro caso, a personagem vive a situação (= história), ao passo que, no segundo, ela faz uma descrição de uma situação que persiste ou uma narração de uma situação passada. Em ambos os casos, o que faz ou diz se reporta a uma situação vivida. Que o acontecimento seja vivido ou reportado pelo discurso dos personagens, ele remete a um instante presente tomado no curso empírico do tempo (= tempo linear). (PARENTE, 2000, p. 120)

O modo de vida do outro é um tema recorrente do cinema documentário, seja pelo viés psicológico, biográfico, antropológico ou etnográfico. A observação do indivíduo imerso em seus hábitos culturais com todas as suas particularidades sempre interessa como objeto de reflexão, e uma maneira de abordar o tema da alteridade é através da fala deste sujeito-outro. Esta técnica aparece no cinema, na televisão e nas artes visuais, como no caso de *Si loin mais pourtant si près [So far and yet so close]* e das obras de outros artistas sobre as quais trataremos mais à frente neste capítulo.

A verdade e a alteridade são, em nossa opinião, os dois grandes temas do cinema documentário, e eles se entrecruzam constantemente. Em um debate⁵⁹ intitulado *Sujeito (extra)ordinário*, que reuniu Jorge Furtado⁶⁰, Ismail Xavier⁶¹ e Eduardo Coutinho – de quem trataremos mais detalhadamente logo adiante –, foram discutidos esse entrecruzamento e outros pontos importantes para a nossa reflexão. Primeiramente salientamos o trecho em que Coutinho cita e comenta uma declaração de David MacDougall⁶²:

“Na verdade, mesmo no filme etnográfico ele não filma o real, ele filma um encontro entre um cineasta e o mundo”. O documentário é isso: o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante. (COUTINHO, in: MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 174-175)

Duas outras falas de Furtado e Xavier esclarecem que a verdade de um documentário baseado em depoimentos é inevitavelmente limitada, justamente pelo fato de serem pessoas reais falando sobre si mesmas ou revelando algum aspecto de sua vida, e que isso, de certa forma, já está acordado entre realizadores e espectadores.

⁵⁹ Debate realizado na III Conferência Internacional do Documentário em 11/04/2003, publicado no livro *O cinema do real*.

⁶⁰ Roteirista e diretor de cinema e televisão.

⁶¹ Professor da Universidade de São Paulo (USP) e teórico do cinema, com mais de dez livros publicados sobre o tema.

⁶² Cineasta e antropólogo norte-americano.

Todo mundo se acostumou a chamar aquelas pessoas do documentário de personagens. Enquanto personagens, elas são pessoas, cujo aspecto decisivo diante de nós não é produzido por uma narrativa dentro da qual elas vão agir, com critérios de coerência interna. O momento agonístico delas não é o de conflito com outras personagens. É o de confronto com o cineasta. (XAVIER, in: MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 167)

Lady Macbeth, em frente a uma câmera, jamais censuraria seu marido por ele estar “demais impregnado do leite da bondade humana”. Provavelmente diria estar compungida com a morte do rei e mandaria condolências aos seus familiares.

Pensem, apenas para citar um exemplo fresco, na relação de Laura Brown (Julianne Moore) com seu marido Dan (John C. Reilly) em *As horas* [2002], de Stephen Daldry. Como um documentário poderia registrar os sentimentos de um personagem que não é capaz confessá-los nem a si mesmo? Como documentar no cinema as dúvidas privadas e silenciosas diante do suicídio? (FURTADO, in: MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 157)

Sendo assim, veremos algumas estratégias usadas no registro desta instigante alteridade seja no cinema ou nas artes visuais.

3.1.1 – EDUARDO COUTINHO

Não se pode pensar em documentário no Brasil sem se deter em Eduardo Coutinho, um dos maiores nomes do gênero no cinema nacional, com uma passagem importantíssima pela televisão, em que ele exercitou a habilidade de ouvir o outro sem julgamentos, mas com uma escuta ativa. É comum dizer-se que Coutinho dá voz ao outro, mas, mais do que isso, ele dá ouvido ao outro, dá atenção à história que o entrevistado conta, independente de sua veracidade ou fidelidade ao real, em “uma experiência de igualdade utópica e temporária” (COUTINHO, apud, LINS, 2004, p. 107), que desloca o entrevistado do lugar de objeto do documentário para o de sujeito de uma história.

Para chegar a esse resultado, Coutinho criou, ao longo de sua carreira, um método de trabalho que consiste em filmar com dispositivo⁶³, ou seja, limitar o escopo de sua filmagem no espaço e no tempo, uma espécie de “prisão”, como ele mesmo denominava (LINS, 2004, p. 101), para explorar os assuntos que o instigavam: religiosidade popular, classe média, vida no lixão ou na favela etc. Sua equipe de pesquisadores procura os personagens do filme de acordo com a premissa lançada, entrevistando diversas pessoas e avaliando a fluência do discurso, o talento para contar boas histórias e a desenvoltura diante da câmera, ou seja, quem

⁶³ O termo dispositivo usado aqui tem um significado bem diferente do usado no capítulo 1. Aqui o termo remete a regimes de enunciação, formas de fazer ver e falar presentes nestes filmes e vídeos; lá, trata da composição de um sistema que reúne as dimensões arquitetônica, narrativa e psicológica. Aqui, aproxima-se da definição foucaultiana que trata das redes ou relações, que se estabelecem entre discursos, instituições, espaços, técnicas, regras, o dito e o não-dito de uma época específica, produzindo “mundos”, “sujeitos”, “objetos”. (LINS in: MACIEL, 2009)

funcionaria bem em um filme feito basicamente de entrevistas. Depois, a equipe de filmagem se prepara para gravar todas as entrevistas dos personagens escolhidos em um período de tempo pré-determinado. A invenção de cada um desses dispositivos/prisões é, no cinema de Coutinho, mais importante do que o tema do filme ou do que a elaboração de um roteiro, que acaba por se estruturar na montagem.

O princípio da “locação única” revelou-se para Eduardo Coutinho, um ponto de partida extremamente fértil para filmar. Como falar de religião? Percorrendo o país inteiro? Filmando várias delas? Como filmar a classe média? Coutinho percebeu que delimitar claramente uma geografia era se ater – dentro da multiplicidade de escolhas possíveis ao realizar um documentário – algo de essencialmente concreto, era criar seus próprios limites, inventar suas própria prisão. (idem, p. 65)

Há uma questão técnica muito relevante que contribui para o sucesso desses dispositivos/prisões: é a opção pela captação em vídeo no lugar da película, porque as fitas de vídeo e, depois os cartões de memória, têm uma capacidade de armazenamento maior do que os rolos de filme⁶⁴ e, portanto, uma duração mais longa. Assim, os entrevistados de Coutinho podiam falar com mais liberdade, e o diretor podia aproveitar os chamados tempos mortos, os tempos de reflexão desses personagens, sem a pressa de obter a fala necessária para montar o filme, e sem interrompê-los para trocas de rolo.

Eduardo Coutinho desenvolveu outras duas características fundamentais em sua obra: mostrar a equipe de filmagem e não usar imagens que considerasse desnecessárias. Deixando a equipe aparecer em determinadas cenas, o cineasta lembra ao espectador que ele está vendo um filme, com um recorte pensado por alguém. Mostra ao espectador que aquela imagem não é a verdade nua e crua, mas uma produção audiovisual. Ainda que não seja uma situação inventada ou ficcionalizada, é uma situação produzida e arranjada.

Quanto às imagens de cobertura ou ilustrativas, Coutinho foi reduzindo seu uso radicalmente ao longo do tempo, e sempre questionando essa necessidade: “Porque as pessoas que fazem cinema não se perguntam: até que ponto eu posso e devo usar essas imagens, até que ponto necessito de uma imagem ou não, até que ponto necessito desta imagem e deste som?” (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 118).

Foi durante a montagem do filme *Santo Forte* (1999), que o diretor decidiu abrir mão de tudo o que ele chama de “refresco visual”, tirou do filme todas as imagens de cerimônias

⁶⁴ Os rolos de câmera de 16 mm têm duração máxima de onze minutos e os de 35 mm, de cinco minutos, enquanto as fitas de vídeo chegam à 30 minutos. Já os cartões de memória das câmeras digitais têm capacidades de armazenamento variadas, que podem ser ampliadas ou reduzidas de acordo com a resolução e o formato escolhidos na hora da gravação.

religiosas, limitando as imagens de cobertura a três tomadas de estatuetas de entidades de umbanda e a espaços vazios – como um quarto, um banheiro e um quintal da casa dos personagens, cujas durações somadas não chegam a cinco minutos – que deixam para o espectador um breve momento para reflexão e para assimilação do que acabou de ser dito. Optou também por um estilo de montagem mais duro, com os cortes descontínuos aparentes (*jump cuts*), em vez de suavizá-los ou escondê-los, o que reforça para o espectador a lembrança de estar diante de um filme. Em *Edifício Master* (2002), Coutinho radicaliza ainda mais essa opção: o filme não tem nenhuma imagem de cobertura, nenhuma imagem que não esteja diretamente ligada ao que está sendo falado, nenhum “refresco visual”. (LINS, 2004)

Essa combinação ética/estética do cinema de Eduardo Coutinho, em que predomina a palavra falada sobre a imagem ilustrativa, o som casado com a imagem, a força da expressão discursiva e facial de quem fala, influencia diversas vertentes da produção audiovisual brasileira, inclusive a videoarte e, mais especificamente, *Si loin mais pourtant si près* [*So far and yet so close*].

3.1.2 – INTERCESSÕES

Como já foi dito aqui, cinema e arte se inspiram mutuamente, quando se trata do gênero documentário, identificamos, como fortes influências, primeiramente o cinema soviético de Dziga Vertov, nos anos 1920; e, na década de 1960, o cinema experimental de Andy Warhol e o de Jonas Mekas, entre outras associações possíveis. No Brasil, alguns pioneiros dessa mistura são Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manoel e Arthur Omar.

A partir dos anos 1990, com a grande acessibilidade aos equipamentos de vídeo analógicos e digitais, a fronteira entre os dois campos – documentário e videoarte – ficou ainda mais porosa, alguns documentaristas começaram a adaptar seus filmes para galerias e museus, como é o caso da cineasta belga Chantal Akerman, e outros ampliaram seu campo de criação e atuação, como Agnès Varda e Raymond Dapardon, na França; e Eder Santos, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, Kiko Goifman, Lucas Bambozzi, Sandra Kogut, entre outros, no Brasil.

Atualmente, na arte contemporânea brasileira, se destacam três artistas cuja obra em vídeo tem caráter extremamente documental e se detém sobre o tema da alteridade. São eles: Cao Guimarães e a dupla Dias & Riedweg. Ambas as obras se concentram em outro marginalizado, mas com abordagens diferentes.

Todos eles fortemente influenciados pelo cinema etnográfico de Jean Rouch, um dos expoentes do cinema-verdade, que tem na alteridade seu tema central, e como método, a observação do homem diante de uma dada situação. Rouch fazia questão de operar a câmera e trabalhava com equipes muito reduzidas, às vezes, apenas com um assistente. Além de participar diariamente da montagem de seus filmes, que dividia, quase sempre, com Danièle Tessier. Assim como Eduardo Coutinho, Rouch fez filmes com o outro e não sobre o outro – receita seguida por Cao Guimarães e Dias & Riedweg em suas obras – chegando a retirar do filme *Moro Naba* (1957) uma sequência inteira a pedido dos participantes da cena. (PRÉDAL, 1996)

Dois precursores inventam então nossa disciplina. Um é geógrafo-explorador, o outro, poeta futurista, mas ambos são cineastas sedentos de realidade: um faz sociologia sem saber disso: é o soviético Dziga Vertov; o outro faz etnografia, também sem saber disso: é o americano Robert Flaherty. Eles nunca se encontraram, não têm contato algum com etnólogos ou sociólogos que inventavam, então, sua nova ciência, sem se darem conta, parece, da existência, ao lado deles, desses observadores incansáveis. E, no entanto, é aos dois que nós devemos tudo o que tentamos fazer hoje. (ROUCH apud GAUTHIER, 2011, p. 92)

Maurício Dias e Walter Riedweg formam uma dupla desde 1993, mas o primeiro trabalho que fizeram juntos não se inscreve no campo da arte, e sim no da educação: era uma oficina de introdução e integração para filhos de imigrantes no sistema de educação pública da Suíça, na qual os artistas aplicavam seus conhecimentos de música e teatro, no caso de Riedweg, e de artes visuais, no caso de Dias. No campo da arte, a dupla desenvolve um trabalho de constante questionamento dos mecanismos de exclusão social, concretizado através de vídeos produzidos e realizados em conjunto com grupos marginalizados, como crianças de rua, camelôs, porteiros, garotos de programa etc.

Para cada obra, eles criam um dispositivo que resultará em um vídeo. Aqui, gostaríamos de nos deter em *Voracidade máxima* (2003) e *Funk Staden* (2007). São duas obras que resultaram em documentários de estilos bem distintos, o primeiro é composto principalmente de entrevistas, a fala é sua essência; o segundo segue a linha da reencenação⁶⁵, de maneira bem peculiar.

⁶⁵ Sabemos que há documentaristas trabalham com reencenação de alguns fatos, como é o caso de Robert Flaherty, pioneiro do gênero, com seu famoso *Nanook, o esquimó* (1922), no qual ele optou por filmar a cena de caça da morsa de acordo com uma técnica que não era mais utilizada pelos esquimós. Além disso, percebe-se a cena foi realizada em mais de uma tomada. (GAUTHIER, 2011)

Em *Voracidade máxima*, a dupla se revezou entrevistando onze garotos de programa de diversas nacionalidades e que atuam em Barcelona, em um cenário com uma cama cercada de espelhos, à guisa de quarto de motel. Para preservar suas identidades, já que eles trabalham clandestinamente, os entrevistados usam máscaras de látex com o rosto do artista que o entrevista. A máscara, junto com o roupão branco usado por todos, nivela as posições em diversos aspectos: entrevistado/entrevistador, michê/cliente, profissional clandestino/profissional reconhecido. Durante as entrevistas, os *chaperos*, como são denominados os garotos de programa em Barcelona, falam de suas questões profissionais, de sua vida particular e de aspectos político-sociais, como a clandestinidade, que serve de garantia àquele cliente que prefere manter sigilo sobre sua vida sexual.

Voracidade máxima foi elaborado para ser exibido no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), localizado em um bairro onde a atividade dos *chaperos* é intensa. De 2003 para cá, foi remontado com diversas configurações, como, por exemplo, em frente a uma cama onde o espectador pode se deitar para assisti-lo, mas sempre preservando seu caráter interativo: é o espectador/cliente que escolhe, em um *menu*, que entrevista deseja assistir. No *menu*, os onze *chaperos* aparecem sobre uma espécie de faixa de pedestres composta pelas palavras que dão nome à obra pintada no asfalto em frente ao hotel, onde as entrevistas foram feitas. Basta ao espectador clicar em cima do rapaz de sua preferência para disparar sua entrevista. Sendo assim, a narrativa final varia de acordo com o percurso virtual determinado pelo espectador.

Funk Staden é uma videoinstalação com três canais de vídeos projetados em paredes opacas intercaladas com vidros transparentes, formando um octógono, para que o ambiente real se misture ao filmado. O dispositivo criado, dessa vez, é reencenar, com dançarinos de *funk*, as xilogravuras contidas na edição original do livro *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden. O cenário é um churrasco em uma laje no morro Dona Marta, no Rio de Janeiro. Para filmar essa reencenação, além das câmeras usadas de maneira tradicional, Dias & Riedweg criaram um monopé, com três câmeras no topo apontando para direções diferentes, que é manipulado pelos dançarinos, captando imagens de dentro da *performance*. Isso acrescenta um ponto de vista inusitado ao conjunto. Há ainda um manequim branco de vitrine mutilado, que é queimado em uma fogueira no final da *performance*, remetendo-nos a um ritual antropofágico.

Essa obra foi elaborada especialmente para a Documenta, de Kassel, unindo duas pontas: o cotidiano dos artistas, que vivem no Rio de Janeiro e frequentam o baile *funk*, e a cidade sede da exposição, onde nasceu e viveu Hans Staden, aventureiro do século XVI, que

veio ao Brasil, foi capturado e quase devorado por índios Tupinambás, mas conseguiu fugir, voltar para a Alemanha e escrever um livro, que ajudou a construir, na Europa, as ideias sobre selvageria, canibalismo e primitivismo no Novo Mundo. Ideias essas que vigoraram por muito tempo. Não poderia haver melhor combinação entre as duas pontas, uma vez que o baile *funk*, em todos os seus aspectos – música, ambiente e cultura –, é, frequentemente, visto como desregrado e primitivo, quase selvagem. (VELLOSO, 2011)

Dias & Riedweg chamam de “interterritorialidade” a mistura social, histórica e ideológica que promovem. Quando esses grupos marginais tomam o centro da cena em espaços institucionais, sendo vistos e admirados por uma elite consumidora de arte, se estabelece um nivelamento geral entre marginalizados, artistas e espectadores, que reduz todos à unidade mínima da natureza: o indivíduo.

Voracidade máxima se aproxima de *Si loin mais pourtant si près* [So far and yet so close] pelo formato de documentário de entrevistas trazido do cinema e acrescido de questões estéticas próprias das artes visuais. Mas, em um sentido mais amplo, o trabalho desses artistas reinserem, no circuito da visibilidade, elementos que lhe estão à margem: pessoas, no caso de Dias & Riedweg; e imagens, no caso de Rosângela Rennó.

A obra de Cao Guimarães fez o caminho contrário da maioria, no começo, ela foi elaborada para o campo das artes visuais, e, aos poucos, transbordou para as salas de cinema. Gostaríamos de tratar aqui de dois trabalhos em especial, *Rua de Mão Dupla* (2002) e *Da janela do meu quarto* (2004), porque ambos habitaram esses dois espaços, tendo sido apresentados em bienais de arte e em festivais de cinema. Porém, nenhum desses trabalhos trata da alteridade marginalizada presente em outras obras do artista como, por exemplo, *A alma do osso* (2004) e *Andarilho* (2006), que retratam personagens que vivem excluídos da sociedade por vontade própria, ao contrário dos grupos sociais abordados por Dias & Riedweg.

Da janela do meu quarto é um vídeo em plano-sequência que mostra dois meninos brincando de luta na chuva durante cinco minutos, sendo assim é um exemplo perfeito de documentário de observação da escola do cinema-direto, que ganhou o prêmio de melhor filme no 10º *É tudo verdade* – festival anual de cinema documentário –, entre outros tantos prêmios em festivais de cinema. Mas este curta-metragem fez um caminho paralelo no ambiente da arte, foi apresentado na Galeria Nara Roesler, durante a Paralela de São Paulo – 2004, participou da ARCO – Feira Internacional de Arte Contemporânea, em Madri, no mesmo ano, e é parte da coleção permanente do Instituto Cultural Inhotim, desde 2008. Nesse caso, o trabalho exibido nos dois ambientes é idêntico, exceto por questões técnicas de

exibição. Nas galerias e feiras de arte, é exibido em DVD em um monitor de TV, e, nos festivais de cinema, em uma cópia 35 mm. Porque o vídeo não tem falas, sua narrativa é essencialmente imagética.

Rua de Mão Dupla é um vídeo realizado com um dispositivo elaborado pelo artista, que convidou seis pessoas que não se conheciam, separou-as em três pares e propôs que cada indivíduo passasse um dia na casa do seu par e gravasse o ambiente como quisesse. Ao final, foram gravados também depoimentos dos seis participantes sobre como seria o dono da casa onde ficou hospedado. O desafio proposto era “decifrar o outro sem conhecê-lo pessoalmente”. (MELLO, 2008, p. 187) É interessante perceber uma segunda camada no dispositivo criado pelo artista, que é o espectador observando um indivíduo – no caso seis – que observa outro indivíduo através de fragmentos.

Rua de Mão Dupla tem uma narrativa fragmentada, construída pelo artista na montagem, por meio dos diversos trechos gravados pelos participantes e dos depoimentos que acrescentam significado às imagens. E, ao contrário de *Da janela do meu quarto*, é uma obra com diferentes montagens, adaptadas a cada espaço e meio de exibição. Na videoinstalação exposta na 25ª Bienal de São Paulo, o vídeo foi dividido em seis monitores – um para cada participante – distribuídos em três pares. Como no cinema ainda não se pode exibir seis filmes paralelos, Cao Guimarães remontou o material, organizando o que era visto nos pares de monitores em três grandes blocos, com a tela dividida em duas áreas que mostram, simultaneamente, o depoimento de cada participante sobre o dono da casa que habitou durante o tempo proposto, e as imagens que esse depoente gravou enquanto estava lá.

As duas obras de Cao Guimarães analisadas aqui são muito apropriadas para demonstrar a influência e a presença do documentário no contexto das artes visuais e as muitas possibilidades de interpenetração desses dois campos da produção audiovisual.

3.2 – MONTAGEM COMO CONSTRUÇÃO DE NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO

Se a montagem audiovisual é, como afirma Vertov, um “método de organização do mundo visível”⁶⁶ (PELECHIAN, in: LABAKI, 2015, p. 164), no campo do cinema documentário, essa afirmação é ainda mais contundente, uma vez que os filmes desse gênero, geralmente, não contam com um roteiro prévio, porque dependem de acontecimentos reais que se desenrolam diante das câmeras. Frequentemente, há pesquisa de campo, pesquisa de

⁶⁶Nota de Labaki: Dziga Vertov, *Stati, dnevniki, zomisli* [Artigos diários, projetos], 1966, p. 97.

personagens, entrevistas que preparam a filmagem, estudo do objeto a ser filmado e um planejamento de roteiro, ainda que este permaneça bastante aberto, já que não há como prever, nem como controlar a realidade. No momento da filmagem, pode acontecer de um personagem que foi excelente na pesquisa inibir-se com a presença câmara, ou de um personagem secundário valorizar seu momento de “fama” e surpreender pela *performance*, ganhando um destaque não programado.

O material filmado para o documentário é sempre muito mais amplo do que os cem minutos convencionais de um longa-metragem. Durante a gravação, a equipe de filmagem não se pode arriscar a deixar de gravar um acontecimento por não saber que desfecho ele terá. Então, não é incomum que, durante o processo de montagem, abra-se mão de um evento inteiro que não combine com o resto do filme, de um personagem que destoe da história que o diretor prefere contar ou de tudo o que não seja essencial para compor o conjunto, que deverá constar no tempo convencional do filme. Segundo Esfir Chub, cineasta ucraniana, atuante nas décadas de 20 e 30 do século passado, que começou sua carreira como montadora e, posteriormente, dirigiu documentários:

Um documentário deve, antes de tudo, emocionar o espectador, e a montagem é um dos mais importantes meios para isso. É necessário saber renunciar a tudo o que for supérfluo, e a experiência da montagem ensina a fazer uma seleção rigorosa, ensina a “filtrar” muitas vezes o que foi selecionado. (CHUB, in: LABAKI, 2015, p. 58)

Assim, o roteiro de um documentário se faz efetivamente na montagem, quando o material filmado é selecionado, filtrado, ordenado e combinado. Eduardo Coutinho ratifica este pensamento:

Quanto ao roteiro, devo dizer que na verdade nunca fiz, se não escrevo nem sinopse! Nesse tipo de documentário o roteiro é feito na etapa de edição, na montagem. É por isso que se filma em um dia e a montagem dura três ou quatro meses. É preciso aprender com o material que tipo de filme você fez, pois você ainda não sabe. É o material que vai nos ensinar e vai fazer com que entendamos isso. (COUTINHO, in: MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 202)

3.3 – MONTAGEM COMO CONSTRUÇÃO DE NARRATIVA EM *SI LOIN MAIS POURTANT SI PRÈS* [SO FAR AND YET SO CLOSE]

A montagem/edição de um vídeo como *Si loin mais pourtant si près* [so far and yet so close], que é um documentário de artista e transita no contexto das artes visuais, e não em salas de cinema, obedece, em parte, aos mesmos princípios básicos do documentário cinematográfico. Ela opera, primeiro, na seleção dos trechos das entrevistas que compõem o

vídeo, depois na organização das entrevistas que se intercalam e ainda no equilíbrio dos tempos entre os discursos, por meio do congelamento de uma tela enquanto a entrevista se desenrola na outra. Há ainda a operação de combinar os trechos, invertendo a ordem do material gravado: na gravação, a artista começa a entrevista pela receita e, no vídeo editado, a receita fica no final. Mas essa montagem/edição lança mão de outros recursos técnicos, às vezes, rejeitados no cinema documentário que, majoritariamente, cuida de manter certa crueza estética em busca de reafirmar a fidelidade à verdade/realidade retratada. Referimo-nos aqui à colorização e à camada de palavras e frases que compõem esteticamente a imagem dessa videoinstalação. As frases que cruzam as telas têm papel diferente das legendas comuns: primeiro, porque aparecem em francês e inglês, que são as duas línguas que os personagens alternam nas entrevistas e que são usadas na Luisiana, portanto não funcionam como recurso auxiliar de tradução; segundo, pela posição que ocupam em relação à imagem – no meio da tela e não na borda – ou seja, elas aparecem como um componente visual da obra.

A montagem está também nos aspectos sutis; as imagens em movimento, que se sucedem quando os personagens estão falando, são encadeadas por cortes secos (*jump cuts*), mas as imagens congeladas se substituem lentamente por fusões muito longas. A combinação de tais recursos dirige a atenção do espectador para o personagem que fala.

Nos últimos cinco minutos do vídeo, quando os personagens dão a receita do *roux*, as duas telas “falam” ao mesmo tempo e suas falas se misturam, as palavras escritas também aparecem simultaneamente, mas, desta vez, na tela correspondente à da fala, ou seja, as palavras azuis e amarelas do discurso *créole* se sobrepõem à imagem azulada de Lili e John Norbert e Sunpie, na tela da direita; e as palavras vermelhas e amarelas da fala de Roland Cheramie, Rose Harris e Dutie e Norman Templet, aparecem na tela da esquerda sobre a imagem em tons de sépia. Essa simultaneidade causa certa confusão sonora e um excesso de informação visual que marcam justamente a semelhança das duas culturas; e esta não é comentada pelos personagens.



19 – Frames simultâneos extraídos de *Si loin mais pourtant si près* [*So far and yet so close*] do momento em que Dutie e Norman Templet e Sunpie dão a receita do *roux*.



20 – Frames simultâneos extraídos de *Si loin mais pourtant si près* [*So far and yet so close*] do momento em que Rosie Harris e John Norbert dão a recita do roux.

O uso de duas ou mais telas na videoarte acrescenta o elemento espacial à montagem cinematográfica, criando novas possibilidades para a obra, ou seja, se a montagem organiza e encadeia os acontecimentos audiovisuais em uma sequência temporal, com a entrada do elemento espacial, as possibilidades dessa organização também se multiplicam e se orientam nesse sentido.

Um dos princípios recorrentes nesse domínio é de fato a transposição das *formas temporais* do cinema (especialmente toda dinâmica ligada à montagem) para a *disposição espacial* na exposição. Assim, podemos compreender a verdadeira fascinação dos artistas do pós-cinema pela figura da multitela como o lugar mesmo da operação da transferência do tempo para o espaço. A copresença, segundo as disposições específicas de várias telas de projeção na galeria, pode ser pensada como uma espécie de transposição direta no espaço, das figuras de montagem (temporal) do cinema. A multitela é assim muito frequentemente tratada como uma forma de *montagem espacializada*. (DUBOIS in: GONCALVES, 2014, p. 138)

Em *Si loin mais pourtant si près* [*so far and yet so close*], há ainda o uso das cores que, se por um lado reforçam a divisão entre os dois grupos culturais, por outro harmonizam sua coexistência, suavizando a imagem e promovendo sua intercessão por meio da cor aplicada também ao texto, que faz com que palavras vermelhas de um personagem *cajun* cruzem a imagem azul de um *créole* e vice-versa. Neste sentido, a montagem audiovisual reengendra, na videoinstalação, o diálogo entre as duas “etnias”, presente constantemente no ambiente cultural da Luisiana. Ela proporciona ao espectador a sensação da mistura dos povos (francês e africano) nas línguas mestiças que têm sonoridades muito parecidas, mas também conservam, cada uma por seu lado, algumas particularidades trazidas dos idiomas originais.

O que era dele era meu
Eu era ele
Ele era eu.⁶⁷

4 – *ESPELHO DIÁRIO: ACÚMULOS E REFRAÇÕES*

Ela implicou com seu nome desde criança: Rosângela, a rosa angelical. Até que um dia, em 1992, leu no jornal a história de uma *socialite* que havia sido sequestrada e libertada do cativo e cujo nome não era outro: Rosângela.

Eu sempre tive dificuldade em aceitar meu nome. Entre 1992 e 1993 li a notícia do sequestro e posterior liberação de uma mulher da alta sociedade do Rio de Janeiro, com as palavras “Rosângela foi liberada enquanto rezava”. Adorei, era a primeira vez que uma mulher de classe alta com este nome vinha a ser notícia na imprensa. (RENNÓ apud BIASS-FABIANI, in: MACIEL, 2009, p. 321)

Começou, nesse dia, uma nova coleção: a de notícias de jornal sobre suas homônimas. Colecionadora irreprimível, como ela mesma se define, Rosângela Rennó persistiu por oito anos recolhendo esses retalhos de papel; catalogou-os em um álbum, organizou até que eles ganhassem corpo, tornando-se uma possibilidade estética, até chegarem, enfim, a ser seu *Espelho Diário* (2001).



21 – *Frames* simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da colunável, e a data é 10 de março.

Espelho Diário é uma videoinstalação formada por dois vídeos projetados em ângulo que varia entre 90° e 120°, onde 133 Rosângelas falam ao espectador sobre um determinado evento de suas vidas. Quase todas olham diretamente para a câmera e assim olham também para o espectador. Na projeção à direita, a Rosângela da vez conta sua história, na projeção à esquerda, com a imagem invertida latitudinalmente, a personagem reflete sobre o mesmo evento. O ângulo da projeção gera uma visualidade de espelho, ao mesmo tempo que envolve

⁶⁷ Trecho da letra da canção *Mano a mano*, de Chico Buarque e João Bosco.

o espectador. Há também a data – dia e mês – do acontecido que aparece na parte superior da projeção, com uma particularidade: a data do reflexo aparece espelhada como a imagem. O som de cada projeção vem de um alto-falante posicionado na lateral externa da tela, o que traz a sensação de espacialização do áudio, ou seja, as Rosângelas-imagem falam sempre à direita e as Rosângelas-reflexo, sempre à esquerda, alternadamente.

Antes de entrar na sala de exibição, o espectador é convidado a ouvir, através de um fone, um introito, gravado por Cid Moreira, um locutor emblemático de telejornal. A escolha da voz desse locutor específico estabelece relação com o título da obra, que faz referência ao tabloide sensacionalista britânico *Daily Mirror*, especializado em notícias do gênero *faits divers*. O texto bem-humorado aguça a curiosidade do ouvinte:

Desde que desejara acima de tudo cair em si mesmas, Rosângelas pelejava para se ver no espelho, una, cabeça-tronco-membros, mas, qual! Qual? Eram miríades! Seu espelho um caleidoscópio: a boca de uma cabeça ia parar em outra, sobre outro tronco, os mesmos membros. Um esforço sobre-humano no banhar, vestir, maquiagem a si mesmas. E isso ainda não era tudo. (RENNÓ e PENNA, 2008, p. 4)

4.1 – ROSÂNGELAS EM CAMADAS

Espelho Diário é uma obra construída em muitas camadas. A primeira é a coleção de notícias, que se estendeu de 1992 a 2000. São histórias factuais de mulheres de todos os tipos: mãe, trabalhadora, sem teto, criminosa, deputada, assaltada, sequestrada, morta e até homem⁶⁸. Em seguida, as histórias são organizadas cronologicamente, em um diário-colagem, levando em consideração o dia e o mês do ocorrido para formarem um ano único.

Para a segunda camada, entra em cena a escritora Alícia Duarte Penna, que mantém um longo diário íntimo. Alícia transforma as notícias em textos em primeira pessoa, narrativas do eu, ficcionais, mas sem perder de vista as histórias reais, e desdobra cada um em duas vertentes: relato e reflexão.

Com os monólogos prontos, chega o momento de dar corpo, voz, roupas e lugares às Rosângelas, é a terceira camada, a da personificação e gravação. Em um gesto performático, até então inédito em sua obra, Rennó incorpora 132 Rosângelas, além de uma versão de si mesma⁶⁹, construindo identidades diversas e heterogêneas. Para tanto, a artista desempenha

⁶⁸ Rosângela-homem fala na projeção da direita, na data de 28 de julho, e, no reflexo, vemos a cela vazia.

⁶⁹ Na data de 17 de agosto.

todas as funções de uma equipe de filmagem: ela dirige, atua, opera a câmera⁷⁰, cria figurinos, escolhe locações etc. Criando uma espécie de sistema classificatório, Rennó divide suas personagens em categorias como, por exemplo, mortas, presidiárias e donas de casa, cada categoria veste um figurino padrão e aparece em um cenário padrão. Os figurinos têm tons neutros, geralmente, preto, branco e cinza, com destaque apenas para duas peças vermelhas – uma calça e uma blusa – usadas por Rosângelas que sofreram ou infligiram alguma agressão física. Os cenários são, em sua maioria, ângulos da própria casa ou do ateliê da artista, exceto pelas cenas externas e pela cela da presidiária.

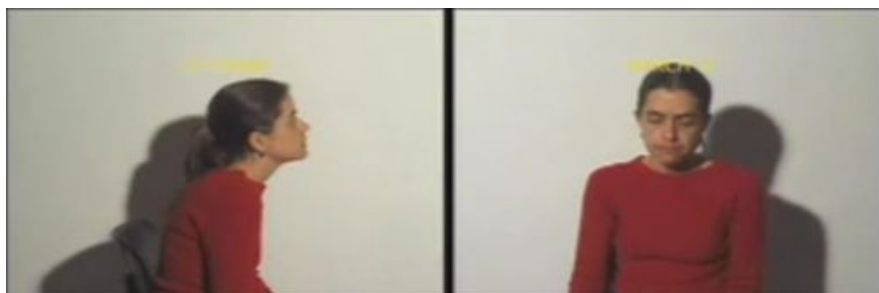
A minha intenção era a de provocar no espectador a sensação de já ter visto aquela mulher, daí o motivo das repetições: assim todas as mulheres mortas são vistas no mesmo lugar, vestidas da mesma forma. Elas são nove mortas, mas a impressão é de que é sempre a mesma que reaparece. (...) Sem isso, essa multiplicidade seria vertiginosa para o espectador (RENNÓ apud BIASS-FABIANI, in: MACIEL, 2009, p. 324)

Corporificadas e devidamente registradas em vídeo, as Rosângelas chegam à ilha de edição/montagem: a quarta camada da obra, que será analisada mais detidamente logo adiante, no item 4.4 – Montagem: a 4ª camada.

Para ser exibido nos Estados Unidos e na França, respectivamente na galeria Lombard Freid Projects (2003), em Nova York, e no Festival de Outono de Paris (2005), *Espelho Diário* precisou de versões em inglês e em francês, Rennó optou, então, por gravar ela mesma os textos que foram colocados como *voice over* – em vez de dublagem substituindo o som original –, acrescentando assim mais uma camada de Rosângelas às já sobrepostas.

A sexta e última camada de Rosângelas é o livro *Espelho Diário*, publicado em 2008, que traz todos os textos da videoinstalação, com um fotograma correspondente ao seu momento, além do texto do introito, de um epílogo e de uma espécie de recenseamento de Rosângelas, classificadas e contabilizadas em categorias e aparições, ressaltando o caráter acumulativo da coleção.

⁷⁰ *Espelho Diário* é o primeiro vídeo captado por Rosângela, uma vez que *Vulgo* é uma animação e *Vera Cruz* é composto de imagens não filmadas. O fato de ter sido captado pela artista aponta para um viés diferente do que é mais recorrente em sua obra, já que Rosângela trabalha a fotografia sem fotografar (com raríssimas exceções, como é o caso de *A última foto*, que veremos logo a seguir).



22 – *Frames* simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da irmã, e a data é 31 de março.

4.2 – DIÁLOGO ENTRE ROSÂNGELAS E RENNÓ

Espelho Diário é uma obra atravessada por vários temas do campo conceitual abordado por sua autora. De novo, aparecem aqui as questões da importância da palavra, do texto associado à imagem, a dupla memória/esquecimento e a obsolescência das imagens/documentos, já tratadas nos capítulos 2 e 3 desta dissertação. Acrescentamos agora os aspectos de colecionismo e de arquivismo que também são bastante frequentes na obra de Rennó.

4.2.1 – COLEÇÃO, ACÚMULO E ARQUIVAMENTO

Colecionar e acumular são dois gestos constitutivos do método de trabalho da artista e estão presentes na grande maioria de suas obras. As obras *Menos Valia [leilão]* (2010) e *A última foto* (2006) exemplificam essa prática.

Para realizar *A última foto*, Rennó convidou 42 fotógrafos profissionais para fotografar o monumento do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, usando câmeras mecânicas de diversos formatos, desde as de chapa 9x12 cm, do início do século passado, até câmeras reflex, para filmes de 35 mm, da década de 1980, que ela havia colecionado ao longo de quinze anos. Ela mesma também fotografou o monumento, de dentro do avião da ponte aérea Rio-São Paulo, usando a *Ricoh 35 mm* que herdou de seu pai. As câmeras utilizadas foram lacradas em caixas de acrílico. Posteriormente, Rennó editou as fotos junto com cada autor, e como resultado, obteve um conjunto de 43 dípticos, compostos pelas câmeras encaixotadas e a última foto registrada por cada uma delas.⁷¹ Com isso, além de ressaltar a obsolescência das câmeras analógicas, a obra discute:

⁷¹ As fotos estão disponíveis em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/21/1>>.

1. A suposta “morte da fotografia analógica”;
2. O direito do autor, sugerido pela polêmica em torno da suposta autoria tríplice do monumento, assunto muito debatido na época da realização do trabalho, sobretudo, em função da enorme circulação de imagens via internet e outros veículos de informação;
3. O direito de imagem, em função da difícil definição de limite entre a esfera pública e a privada. O Cristo Redentor do Corcovado é o monumento mais popular do Brasil e um dos mais conhecidos do mundo, visitado e fotografado diariamente por milhares de pessoas, ao mesmo tempo em que é um monumento privado, pois pertence a Arquidiocese do Rio de Janeiro. (RENNÓ, in GERALDO, 2014, p. 128)

De acordo com Gilles Deleuze, “a arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química etc.” (DELEUZE, 1992, p. 213) Assim como *A última foto, Menos Valia [leilão]* trata da obsolescência dos equipamentos fotográficos analógicos, do desuso desses objetos e do valor simbólico da arte. O trabalho é composto de 74 itens pertencentes ao universo fotográfico – desde câmeras a carrosséis de *slide*, passando por estereoscópios e zootrópios –, mais uma vez, encontrados e adquiridos em feiras de usados que, depois de passarem por um longo processo de seleção, recontextualização e exposição, tiveram valor material e simbólico agregado – recebendo, inclusive, uma marca de “denominação de origem”, inscrita, fisicamente, em cada peça. Essa marca é tão importante quanto sua própria natureza. O conjunto foi exposto na 29ª Bienal Internacional de São Paulo e leiloado, lote por lote, pelo leiloeiro oficial Aloísio Cravo⁷², no dia 9 de dezembro de 2010, no próprio pavilhão da Bienal – um espaço institucionalizado da arte. Cada comprador recebeu o certificado de propriedade de uma parte do projeto *Menos Valia [leilão]* e, dessa maneira, pôde incluí-la em sua coleção de arte. Este leilão operou, ainda que temporariamente, uma reconfiguração do mercado da arte, uma vez que obras de uma artista conceituada tiveram, como valor inicial, cifras que giravam em torno de R\$ 300,00 a R\$ 500,00, ou seja, preços de liquidação, para um mercado que lida, acima de tudo, com o valor simbólico.

Sendo assim, os objetos resgatados do mundo do desuso e reterritorializados no campo da arte explicitam o método produtivo da artista e despertam para um questionamento sobre o estatuto da obra de arte e seu mercado. “No campo das ideias, este projeto deve ser compreendido, também, como exemplo de ‘recuperacionismo ativo de transformação’ –

⁷² Esse leilão foi registrado em vídeo e faz parte do conjunto da obra, estando disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/30>>.

devidamente ancorado na Ruinologia –, prática já bastante consolidada nos territórios da ética e da estética contemporânea.”⁷³

A mesma estratégia que atribui valor artístico a objetos que já estavam, praticamente, encerrando seu ciclo de vida útil e os reinsere em um novo circuito é utilizada por Rennó em *Espelho Diário*, estendendo, agora, a vida útil dessas histórias – em vídeo e livro –, que poderiam ter se encerrado nas notícias de jornal, tornando-se obsoletas já no dia seguinte ao de sua publicação.

4.2.2 – NOVIDADES INCORPORADAS

Muito se discute o fato de Rennó utilizar a fotografia como principal suporte de seu trabalho sem fotografar. Ela explica que não o faz por economia: “só faço fotos quando necessário. Não se trata de uma simples recusa ao ato fotográfico, mas, sim, uma espécie de ‘princípio de economia’, de uma não repetição desnecessária”. (RENNÓ apud SCHENKEL, 2011, p. 1445) Já quando o suporte é vídeo, ela não se furta a empunhar a câmera. O movimento inaugurado em *Espelho Diário* se repete, por exemplo, em *Waiting for...* (2014) e em toda a série *Turista transcendental* (começada em 2009 e ainda em progresso).

Além disso, o texto que, até 2001, só aparecia por escrito, passou a ser também falado, por outros, como em *Brèd e[k/t] chocolat* e *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]*, e/ou pela própria artista, como em *Círculo Mágico* (2014), instalação *site specific* em que ela empresta sua voz a alguns objetos da coleção da Fundação Eva Klabin, para que eles possam contar algo sobre si mesmos ou sobre seu lugar naquela coleção. Nessa obra, mais uma vez, Rennó opera certa inversão de valores no mundo da arte, escolhendo destacar as peças com menos visibilidade, ou de menor valor de mercado, dentro da coleção.

A terceira novidade trazida por *Espelho Diário* é o gesto performático⁷⁴.

Houve uma dificuldade de encarar a própria encenação, o que me fez postergar muito o projeto. No fundo, eu sabia que deveria “performar” diante da câmera, mas insistia em ter um ator que me substituísse, ou um diretor para me conduzir. Levei muito tempo pra criar coragem. Superado esse impasse, talvez o mais difícil tenha

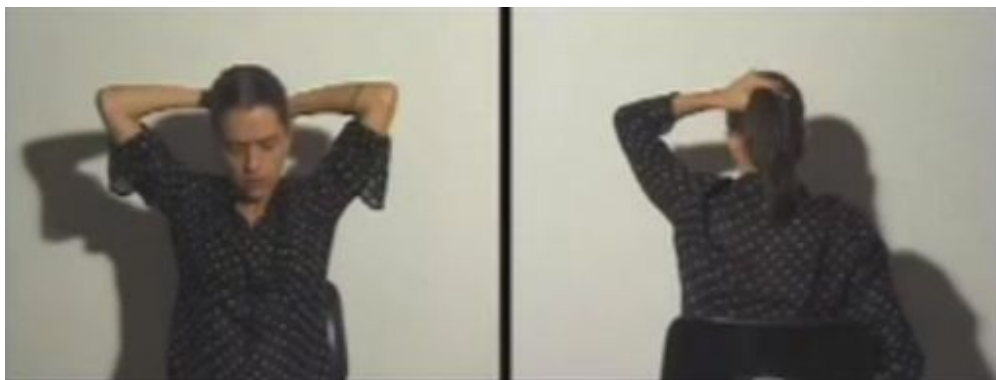
⁷³ Texto retirado do *site* da artista disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/30>>

⁷⁴ O gesto performático está presente nas artes visuais, pelo menos, desde as vanguardas do início do século passado, e ganha espaço a partir dos anos 1960, nos Estados Unidos, através da atividade de artistas como os do grupo Fluxus (já citado neste trabalho), que valorizam mais “o processo do que a obra, mais a ação do que o objeto, mais o corpo do que o discurso, mais a apresentação do que a representação.” (SALIS in MACIEL e FLORES, 2013, p. 205) Logo começam as associações das *performances* ao vídeo, que já era um suporte presente no campo da arte. E nos anos 1980, surge o conceito de *videoperformance* para tentar definir as situações em que a proposta do trabalho não pode prescindir da combinação da *performance* com seu registro em vídeo. (Idem, p. 207)

sido fazer a pré-produção, isto é, ler o texto e decidir os elementos de cena, as locações etc., para viabilizar a gravação das imagens, que foi feita em menos de dois meses.⁷⁵

Antes desse trabalho Rennó, nunca havia interpretado papéis ou realizado obras do gênero. E, de lá para cá, o único outro exemplo é a *performance* de *Per fumum*⁷⁶, no projeto *Les Soirées Nomade*, da Fondation Cartier pour l'art contemporain, em janeiro de 2014, em que a artista propõe aos espectadores uma viagem a partir dos odores que ela produz, na hora, queimando madeiras, resinas e óleos aromáticos. A palavra perfume se origina da expressão *Per fumum*, que significa através da fumaça. Com essa *performance*, Rennó escapa um pouco da saturação imagética da contemporaneidade e busca um novo caminho para chegar ao tema que lhe é tão caro: a memória, dessa vez acionada via olfato, fazendo um desvio do caminho visual já trilhado e explorado tantas vezes.

A imagem é hoje uma ferramenta de desatenção. Quanto mais imagens conseguimos devorar, mais imagens acabamos por esquecer. Se nossa capacidade de armazenar é aparentemente muito elástica, a memória ativa guarda apenas uma quantidade limitada de informação. O resto vai para a vala comum do esquecimento. Rosângela Rennó vem verificar esse cemitério e seus mortos. (CHAIMOVICH, 1997)



23 – Frames simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da cabeleireira, e a data é 20 de março.

Sendo assim, *Espelho Diário* inaugura três novidades que Rennó incorpora, definitivamente, ao seu repertório: a captação em vídeo, o texto falado e a *performance*.

4.3 – ROSÂNGELAS, CINDIES E JONAS

A encarnação de personagens variados e a forma reflexiva do diário íntimo já inspiraram trabalhos de outros artistas antes de *Espelho Diário*. Aqui, destacamos

⁷⁵ Entrevista de Rosângela Rennó, por e-mail, para este trabalho, em 04/05/2016.

⁷⁶ O vídeo de registro dessa *performance* está disponível em: <<https://vimeo.com/86627520>>.

especialmente Cindy Sherman e Jonas Mekas, cujas obras se estruturam, em sua quase totalidade, na personificação e nos diários imagéticos, respectivamente.

Cindy Sherman é uma fotógrafa norte-americana que baseia sua obra, majoritariamente, em fotografias que ela faz de si mesma caracterizada de diversas formas, mas que não são autorretratos (do mesmo modo que não o são as imagens das mais de cem Rosângelas). Sherman começa a se fotografar em 1977, com a série *Untitled Film Stills*, em que encarna personagens genéricos de filmes, motivada por seu gosto pelos disfarces. Desde então, todas as fotografias que produz são chamadas de *Untitled* e numeradas – *Untitled #10*, *Untitled #54* etc. –, indicando a impessoalidade e o anonimato de tais personagens. De acordo com Rosalind Krauss, Sherman trabalha com a ideia de simulacro, segundo Jean Baudrillard, ou seja, cópias que não se referem a um original. (RESPINI, 2012, p. 24) A temática varia de série para série – personagens femininas do cinema, figuras de quadros renascentistas, palhaços, desdobramentos da personalidade da artista⁷⁷ etc. – mas os questionamentos e provocações giram sempre em torno dos mesmos assuntos, que são: o clichê do feminino, o papel e a representação da mulher na arte, o mundo saturado de imagens, a cultura de massa etc.

Sua obra tem um ponto de partida muito semelhante ao de *Espelho Diário*: a vontade da artista de dar vida a personagens diferentes. Porém, Sherman afirma não se reconhecer naquelas imagens e faz questão de que elas não guardem seus traços, ao contrário de Rennó, que diz ter investido muito pouco em representar as outras Rosângelas, sendo ela mesma em todas as cenas.

Sou sempre eu mesma na tela, porém em nenhum instante procurei interpretar papéis de mulheres, como se fosse uma atriz, e é pela ausência de interpretação que se veem, em mim, todas essas mulheres. (RENNÓ apud BIASS-FABIANI, in: MACIEL, 2009, p. 322)

Já na questão do método, as obras se tangenciam, pois ambas as artistas desempenham todas as funções necessárias para a concretização das imagens, ou seja, ambas se caracterizam sozinhas para o papel – incluindo figurino, cenário e maquiagem –, e ambas operam suas câmeras nas situações de estúdio. Podemos verificar que a caracterização de Sherman é mais carregada do que a de Rennó, uma vez que a norte-americana faz questão de não se parecer consigo mesma nas fotografias; para tanto ela utiliza uma infinidade de perucas, roupas de

⁷⁷ *A play of selves* (1976) é uma colagem de fotografias em que as personagens são: Desejo, Vaidade, Agonia etc. Segundo Sherman, esse foi seu trabalho mais autobiográfico. (SHERMAN, 2007, p.6)

época, maquiagem e, atualmente, o *Photoshop*, com a finalidade de alterar a própria fisionomia:

Não tinha usado maquiagem, porque seria só um estudo. Mas quando comecei a alterar os rostos digitalmente, foi como usar o *Photoshop* em vez de maquiagem. (...) Posso aproximar e juntar os olhos, ou levantá-los, ou mesmo diminuí-los. Ou posso engordar as bochechas, por exemplo.⁷⁸ (RESPINI, 2012, p. 79)

Jonas Mekas é um artista lituano que vive em Nova York há quase setenta anos e produz, desde a sua chegada àquela cidade, fragmentos de imagens em movimento – primeiro em filme e posteriormente em vídeo – a partir de sua observação do cotidiano. No artigo *O filme-diário*⁷⁹, o artista conta que, entre 1949 e 1961 ou 62, filmou como exercício, pois planejava realizar um filme nos moldes tradicionais do cinema e queria se manter ativo no ato de filmar, mas nunca assistia ao que registrava, porque não dava importância àquele material como fonte de um possível filme. Quando decidiu assistir a toda produção daqueles doze anos, identificou conexões e percebeu que suas imagens se assemelhavam a uma espécie de caderno de notas, em que registrava suas impressões sobre Nova York, uma Nova York particular.

Por exemplo, a neve. Praticamente não há neve em Nova York; todas as minhas notas de Nova York estão cheias de neve. Ou árvores. Quantas árvores você vê em Nova York? Enquanto estudava aquele material e pensava sobre ele, tornei-me consciente da forma de um filme-diário, é claro, isso começou a afetar minha maneira de filmar, meu estilo. (MEKAS, in: LABAKI, 2015, p. 131)

A obra fragmentária de Mekas toma corpo a partir do momento em que ele percebe que realmente não vai realizar um filme de cinema nos moldes tradicionais e se liberta das noções acadêmicas de enquadramento normal, movimento de câmera apropriado etc. “Claro, o que enfrentava era o velho problema de todos os artistas: fundir a Realidade e o Eu e produzir uma terceira coisa. Tinha de libertar a câmera do tripé e adotar todas as técnicas e processos cinematográficos subjetivos que já estavam disponíveis ou que acabavam de surgir”. (MEKAS, in: LABAKI, 2015, p. 133) Com isso, ele constrói uma extensa filmografia, com filmes em formatos e de durações bastante variados, que inclui *Walden (Diaries, Notes and Sketches)* (1969), *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (1972), *As I*

⁷⁸ Tradução minha para: “*I didn’t use make-up, because I thought these were more like studies. But then I started changing faces digitally to slightly alter them, so it’s kind of like using Photoshop instead of make-up. (...) For example, the eyes maybe closer together, or higher up, or smaller. Or I’ll flesh out the cheeks more*”. A declaração se refere a murais, como, por exemplo, *Untitled #512 e #513*. Além disso, a artista usa o *software* para unir personagens que fotografa com *chroma-key* ao fundo, que fotografa separadamente.

⁷⁹ Publicado pela primeira vez em 1987, mas proferido como palestra sobre *Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, em 1972, no International Seminar.

was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty (2000), por exemplo – que são filmes de artista exibidos em salas e festivais de cinema, geralmente classificados como documentários. Vale destacar que, em 2007, Mekas cria o *365 Day Project*⁸⁰, em que faz e publica na internet um filme por dia, durante o ano inteiro, utilizando-se, com muita propriedade, desse veículo que veio ao encontro da essência fragmentária de sua obra.

O filmar “direto” desse artista é um modo de elaboração e reflexão sobre o cotidiano, semelhante à escrita de um diário, que se alimenta do que ele vive e vê, ao mesmo tempo em que realimenta sua vida e seu fazer artístico. Mekas opera a câmera e monta seus filmes, eliminando as partes que ele denomina como “mal escritas” e deixando as que funcionam praticamente inalteradas. (MEKAS, in: LABAKI, 2015, p. 134)

Se, estética e formalmente, a obra de Mekas se afasta de *Espelho Diário*, a reflexão sobre o real cotidiano e sobre o ciclo do tempo – um ano imaginário de Rennó e um ano produtivo de Mekas – os aproxima. E ambos oferecem ao espectador, além das reflexões, lampejos de suas memórias e do vasto repertório que as compõe.



24 – Frames simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da mãe e ré primária ao mesmo tempo, e a data é 1º de abril.

4.4 – JOGOS DE ESPELHOS

Das três obras de Rosângela Rennó estudadas nesta dissertação, *Espelho Diário* é a que mais se distancia do cinema. Sua estrutura audiovisual associa forma e conteúdo tão intensamente, que ambos se retroalimentam e se determinam mutuamente. A multitela, com dupla projeção, a afasta da projeção única do cinema, e sua narrativa fragmentária, construída de diversos monólogos e reflexões das protagonistas, também está longe de preencher os requisitos comumente verificados na narrativa cinematográfica. Apesar de existirem filmes

⁸⁰ Os filmes de *365 Day Project* e vários outros estão disponíveis no site do artista: <<http://jonasmekas.com/365/month.php?month=1>>.

calçados em diários, como, por exemplo, *500 dias com ela* (2009), de Mark Webb; filmes que valorizam o monólogo, como, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes; filmes em que o protagonista reflete sobre o que lhe advém, como *Memórias póstumas* (2001), de André Klotzel; filmes com narrativas bastante fragmentárias como *Short Cuts – Cenas da Vida* (1993), de Robert Altman; filmes com narrativas que enfatizam uma visão feminina do mundo, como *Nome Próprio* (2007), de Murilo Salles; e até filmes que reúnem duas destas características como é o caso de *O Viajante* (1991), de Volker Schlöndorff, em que o protagonista narra, em *off*, um inventário da série de coincidências que arruinaram sua vida e, durante a narração, também reflete sobre tais acontecimentos; é difícil encontrar um exemplo que realmente dialogue com *Espelho Diário*.

Mais uma vez, é Eduardo Coutinho, com o filme-ensaio⁸¹ *Jogo de cena* (2007), que se relaciona com a videoinstalação de Rennó, apresentando diversos pontos de aproximação possíveis. Para realizar o filme, o documentarista subverte seu método usual de dispositivo-prisão, com o qual delimita, em geral, locação, período de tempo de filmagem e assunto a ser explorado pelo documentário. A subversão começa pela pesquisa de personagens, que não é feita no corpo a corpo, mas através de um anúncio publicado em jornal, convocando mulheres que “tenham histórias para contar” – identificamos aqui o primeiro ponto de contato entre o filme e a obra de Rennó, as histórias de mulheres. A equipe de pesquisa seleciona as mais aptas dentre as candidatas que se apresentam, e, com as histórias em mãos, gravam entrevistas com as mulheres e com atrizes interpretando as mesmas histórias. Essa é a segunda subversão, uma vez que os filmes de Coutinho, até então, se baseiam apenas em testemunhos pessoais. O terceiro ponto que distingue esse filme dos documentários do diretor é que, dessa vez, a filmagem não é feita nas locações habitadas pelas personagens, mas em um teatro vazio, ou seja, um cenário, com a câmera apontada para a cadeira da entrevistada, e também para as cadeiras da plateia. Todas as entrevistas são feitas, mais ou menos, no mesmo ângulo, com variação apenas de enquadramento, e valorizando bastante os planos fechados no rosto das entrevistadas, o chamado *big close up*⁸².

Em *Jogo de cena*, todas as mulheres convidadas convergem, através de uma estreita passagem (a escada), para o ponto onde encontrarão o cineasta, se sentarão e falarão. Isto é uma novidade nos dispositivos de Coutinho.

⁸¹ Termo usado por Ismail Xavier e por Jean-Claude Bernardet em críticas sobre o filme, reunidas no livro *Eduardo Coutinho*, organizado por Milton Ohata.

⁸² Segundo Xavier, os teóricos do cinema dos anos 1920 exaltavam esse enquadramento em que o rosto ocupa a tela toda, porque ele capta todos os detalhes da fisionomia, o chamado “drama microscópico” do rosto, que seria exclusivo do cinema, em oposição ao teatro. (XAVIER, in: OHATA, 2013, p. 613)

Coutinho, até então, se deslocava, ia ao encontro das pessoas que entrevistaria, fosse a favela de *Santo forte* ou a multiplicidade dos apartamentos de *Edifício Master*. (BERNARDET, in: OHATA, 2013, p. 630)

A entrevista que abre *Jogo de cena* é a de Mary Sheila, uma atriz pouco conhecida na época, que fala, justamente, de seu sonho de ser atriz e das dificuldades que enfrentou para realizá-lo. Em seguida, vem Gisele contando sobre sua vida afetiva, e é aí que Coutinho surpreende completamente o espectador, cortando para outra mulher, Andréa Beltrão – uma atriz muito conhecida de cinema, teatro e televisão – que dá sequência ao testemunho de Gisele como se fosse ela mesma, quer dizer, a personagem muda e a história segue inalterada. A partir desse depoimento, a narração das histórias das “mulheres comuns” passam a ser divididas entre elas e outras duas atrizes, Fernanda Torres e Marília Pêra, tão conhecidas quanto Andréa Beltrão. Mais adiante, aparecem ainda outras personagens, que contam suas histórias sem alternar com interpretações de atrizes, mas a dúvida sobre quem é realmente “a dona da história”, já se instalou no espectador, uma vez que aquelas depoentes também podem ser atrizes (desconhecidas) interpretando papéis. Posteriormente, Andréa Beltrão e Fernanda Torres voltam com o que parecem ser seus testemunhos pessoais, mas como saber? Não há mais garantias de autenticidade, o pacto de verdade entre documentarista e público está desfeito. É interessante notar como Coutinho lança a premissa do filme no primeiro depoimento, no qual Mary Sheila reflete exatamente sobre a profissão de atriz. As outras atrizes também fazem reflexões sobre a qualidade de suas atuações, se estão verossímeis ou não, sobre o grau de dramaticidade investido etc.

A dinâmica da montagem é crucial para a construção narrativa de *Jogo de cena*.

Variantes da montagem do filme articulam de outras formas a inserção de entrevistas nessa dinâmica de identidade e diferença, evidenciando o quanto as *performances* das personagens que falam de si em chave autobiográfica e as que resultam do trabalho de atrizes desconhecidas que interpretam a partir de um *script* produzem o mesmo efeito de verossimilhança, autenticidade e convencimento. (XAVIER, in: OHATA, 2013, p. 619)

Com esse filme, Coutinho põe em questão o grau de verdade dos documentários de entrevista, a representação e a relação das personagens com a exposição diante da câmera. De certa forma, ele ressignifica sua filmografia, sempre baseada nas verdades individuais transmitidas pela oralidade. E o termo filme-ensaio é escolhido por Ismail Xavier para marcar a diferença entre esse e os outros filmes de Coutinho, os documentários. No filme-ensaio, o diretor é livre para, digamos, filosofar.

Meu interesse é acentuar a presença explícita de uma dimensão reflexiva em determinados filmes que operam sobre uma questão preexistente no espaço da cultura e nos obrigam a reconhecer a imagem ou a cena como “forma que pensa” (expressão de Jean-Luc Godard) ou um pensamento em ato “sob formas autônomas insubstituíveis que esses autores foram capazes de inventar”.⁸³ (XAVIER, in: OHATA, 2013, p. 606)

Jogo de cena e *Espelho Diário* se aproximam por suas narrativas fragmentárias, que reúnem várias histórias reais/factuais de mulheres – abordando questões pessoais e do feminino – que passam por processos (diferentes) de ficcionalização para serem interpretadas por outra(s) mulher(es). Sendo assim, são duas obras que esfumam a fronteira entre o real e a ficção, revelando como ela pode ser tênue no campo narrativo e no artístico. Elas se aproximam também pelo viés reflexivo, que, no caso de *Espelho Diário*, é totalmente ficcional, e, no de *Jogo de cena*, desdobra-se em, pelo menos, três níveis: as reflexões das atrizes e das não-atrizes sobre suas *performances*; a do documentarista, sobre o documentário baseado em entrevistas; e a reflexão que o filme propõe como ensaio, que é sobre a verdade e o real.

4.5 – MONTAGEM: A 4ª CAMADA

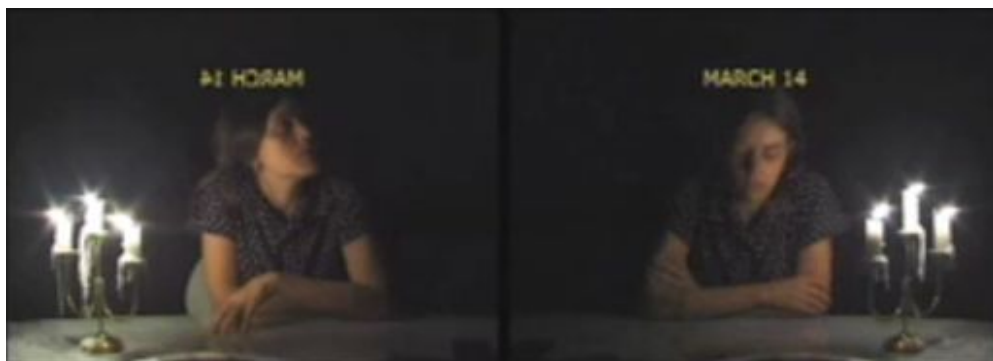
A montagem/edição de *Espelho Diário* tem características diferentes das montagens de *Vera Cruz* e de *Si loin mais pourtant si près [So far and yet so close]*, analisadas nos capítulos precedentes. Se, até agora, a montagem vertical foi mais importante, em *Espelho Diário*, a horizontal vai prevalecer.

Quando a multidão de Rosângelas chegou à ilha de edição, primeiro foi necessário selecionar as melhores tomadas e organizá-las em dois grupos: imagem e reflexo. A ordem de combinação já estava predeterminada pela cronologia do ano que as reúne, que, por sua vez, reproduz a data da publicação da notícia no jornal, considerando apenas as informações de dia e mês. Incluímos então o elemento espacial na montagem e passamos a editar dois filmes paralelos, entre os quais precisamos equilibrar as durações, para que cada Rosângela-imagem coexista com seu reflexo, para sincronizá-las foram usados os mais variados recursos de tempo da edição de vídeo, como *slow motion*, aceleração, congelamento do quadro etc. (ou combinações de dois ou mais destes recursos). Alguns reflexos extrapolam sua data e perduram durante a Rosângela-imagem seguinte, indicando que algumas reflexões continuam

⁸³ Nota de Xavier: Gilles Deleuze, *Cinema: A imagem-movimento*, trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 8.

para além do fato em si. Outro recurso de edição eletrônica presente durante a quase totalidade do vídeo é o espelhamento da imagem gravada que aparece na projeção da esquerda, a da reflexão – o espelho das Rosângelas –, ou seja, a imagem é invertida lateralmente, sempre que uma Rosângela aparece no “reflexo”. O mesmo efeito é aplicado ao texto da data sobreposto à imagem.

Em *Espelho Diário*, o aspecto vertical da montagem não é tão importante, porque quase todas as tomadas têm imagem e som captados juntos, com exceção de uma trilha sonora aplicada na edição da Rosângela-detetive, com data de 29 de janeiro, e das datas que aparecem e desaparecem – em *fade-in/fade-out* – na parte superior das imagens. O aspecto horizontal da montagem sim, é importantíssimo. “Imagine uma linha do tempo. A montagem temporal ou horizontal se refere à disposição dos objetos da montagem – imagens, palavras e sons – ao longo dessa linha.” (SANTOS, 2015, p. 34) No caso, a linha do tempo é um ano imaginário, com duas horas de duração, assim sendo, essa é uma obra que, indubitavelmente, precisa do aspecto temporal para se constituir (através da repetição das categorias de Rosângelas) e demanda atenção do espectador para se completar como conjunto, mesmo que o espectador não a assista do início ao fim, nem precise começar a assisti-la pelo começo do ano. *Espelho Diário* é exibido em *loop*, reforçando a circularidade do tempo e o ciclo da vida cotidiana das personagens.



25 – Frames simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da funcionária da ECT assassinada, e a data é 14 de março.

Em *Espelho Diário*, há várias categorias de Rosângelas que se repetem. Considerando as que mais retornam – a mãe, que aparece onze vezes; a morta, nove vezes; a sequestrada, sete vezes; e a namorada de notável, seis vezes –, e enfocando principalmente as Rosângelas-mortas que, com exceção de uma que foi sequestrada e morta no cativoiro, aparecem sempre com o mesmo figurino e no mesmo cenário, nas datas de 2 (persistindo no reflexo do dia 9) e 14 de março, 16 de maio, 15 de julho, 8 de setembro, 23 de novembro e 3 de dezembro,

verificamos a construção de uma certa continuidade, baseada no reconhecimento da personagem. Sabemos que suas histórias são diferentes, porque cada Rosângela só pode morrer uma vez, mas rever sua imagem já conhecida traz para o espectador a sensação de familiaridade, de reconhecimento, dentro daquela miríade de personagens, criando uma espécie de unidade temática.

As Rosângelas-mãe são as mais frequentes, mas seus cenários e figurinos variam bastante, o que prejudica o reconhecimento deste conjunto. Apenas três delas vestem branco diante de um pano de fundo estampado de céu azul com nuvens – nas datas de 28 de fevereiro, 11 de março e 6 de maio – mas, apesar de serem apenas três, elas provocam a sensação de familiaridade no espectador e engendram a sensação de conjunto.



26 – Frames simultâneos extraídos de *Espelho Diário*. A personagem que está em cena é a da mãe, e a data é 11 de março.

As características que reúnem as namoradas de notáveis – com entradas em 6 de janeiro, 6 de fevereiro, 30 de julho, 28 de setembro e 31 de outubro – são o enquadramento bem fechado no rosto, o *big close-up*, e o batom vermelho intenso que elas usam, exceto pela Rosângela-namorada-de-assassino-presa que, como as outras presas, está em uma cela, nas datas de 23 e 30 de dezembro.

As histórias da Rosângela-namorada-de-assassino-presa (que na segunda entrada, consegue fugir da prisão) e de três Rosângelas-sequestradas têm continuidade na duração da obra, uma vez que os jornais seguiram noticiando seus casos durante vários dias. Essas Rosângelas, mais do que todas as outras, se beneficiam da sensação de familiaridade e da continuidade, gerando um pouco de suspense em suas histórias que, com isso, adquirem maior duração que as outras e se apresentam quase em minicapítulos, surpreendendo o espectador, que não sabe se ou quando elas reaparecem. Dentre as sequestradas, são duas as histórias que retornam: a Rosângela-testemunha-sequestrada, que usa calça vermelha e não revela desfecho de seu caso, nas datas de 14 de maio e 18 de junho; e a Rosângela-sequestrada, cujo fio

narrativo começa no dia 17 de julho e segue sem interrupção até 20 de julho, quando é libertada do cativo, retornando depois no dia 24 do mesmo mês. Primeiro, surge a imagem de seu cativo combinada ao reflexo da Rosângela-assistente-social, passamos ao dia 26, em que persiste a imagem do cativo, e no reflexo, aparece a Rosângela-sequestrada-liberta, na piscina de sua casa, contando como foi salva pela polícia, essa é uma das poucas Rosângelas que não olha para a câmera, ela fala com alguém que está fora de quadro. A imagem do cativo, que é a mesma para todas as sequestradas, vai desaparecendo lentamente em uma fusão para o branco, desde que aparece no início do dia 24 até o fim da fala do dia 26. “É a lembrança do cativo que se rarefaz.” (RENNÓ e PENNA, 2008) Então, essas três personagens, mais do que as outras, constroem suas narrativas através da característica horizontal da montagem. E *Espelho Diário*, como um todo, funciona dessa forma, porque o retorno das categorias de personagens retoma determinadas temáticas (factuais e universais), criando um encadeamento rítmico circular, que, por sua vez, traz em seu bojo um pouco a ideia de Eisenstein sobre filmes serem como organismos formados por células.

Frequentemente, se diz que um trabalho em vídeo é dividido em duas telas, mas, no caso de *Espelho Diário*, o aspecto espacial da montagem multiplica, em vez de dividir, a obra em duas projeções. As imagens e os reflexos das Rosângelas são inseparáveis, suas projeções se potencializam como campo e contracampo. A exemplo de outras videoinstalações com duas telas ou projeções, essa projeção-espelho (à esquerda) é uma espécie de devir da projeção-imagem (à direita). (PARENTE, in MACIEL, 2008, p. 43-44) A imagem que vemos no reflexo comenta o acontecido àquela personagem, ainda que, algumas vezes, seja um comentário sem palavras, é o reflexo que carrega o sentido conotativo da montagem e da obra. Tudo em *Espelho Diário* se constrói pela soma, pela multiplicação, pelo acúmulo.

Donde se conclui que, em se tratando de Rosângelas, não há de maneira geral, principalmente, em sua maioria, a grosso modo. (...) Debalde: em se tratando de Rosângelas, não se trata de uma forma, mas de outras; não se trata de uma única, mas de muitas várias. Tão outras, que elas mesmas não existem nem em si, nem para si, mas somente fora de si. Tão várias, que, sendo impossível refleti-las, elas não existe nem mesmo defronte ao espelho, multidonas, caleidoscópicas, descompostas sujeitas; tão tantas, que não as alcançam os números nem os diários. (RENNÓ e PENNA, 2008)

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, os pioneiros da videoarte iniciaram seu caminho desafiando e subvertendo a *forma-cinema*, em busca de novas propostas estéticas e de experiências não narrativas. Investiram na experimentação e na exploração das questões formais do vídeo como suporte, que, por sua vez, mudou bastante desde então, se considerarmos seu funcionamento, ou seja, sua tecnologia. O vídeo analógico se transformou em digital, como materialidade passamos por fitas U-matic, HI8, Betacam, Betacam digital, DVCAM, Mini-DV, DVD e, atualmente, trabalhamos com cartões de memória, HDs e nuvens (ciberespaço). Os equipamentos de *videotape*, que revolucionaram o modo de captação das imagens por serem portáteis, hoje podem caber no bolso, pois chegaram ao tamanho e à praticidade de uma câmera de celular. A temática da instantaneidade de transmissão – que eliminava o hiato espaçotemporal entre a captação e a exibição das produções cinematográficas –, que geralmente se limitava ao espaço expositivo e era feita através de cabos, teve suas fronteiras ampliadas via satélite, com *Good morning, Mr. Orwell* (1984), de Nam June Paik, e hoje, pode ser realizada, de maneira mais simples e com baixo custo, através da internet. Considerando tudo isso, verificamos que, primeiro, a variação do suporte material suscita sempre novas questões estéticas para a arte – e, nesse sentido, poderíamos incluir nessa linhagem também os filmes de artista, ainda realizados em película, que antecederam a videoarte. As perdas que advêm das mudanças tecnológicas, embora inevitáveis, são relativas, se ainda pudermos conservar as obras ou tivermos registros delas.

Segundo, a imagem em movimento, independentemente do processo de produção e/ou do suporte – cinema, vídeo, digital – está longe de ter suas possibilidades esgotadas, seja no aspecto estético, formal, narrativo ou teórico, principalmente, se observarmos que ela introduziu a temporalidade no mundo das artes visuais, gerando obras que se constituem a partir de sua duração.

Como se sabe, qualquer tipo de obra de arte possui uma forma. Mas as leis de construção dessa forma e, conseqüentemente, as leis de recepção não são as mesmas para diferentes tipos de arte.

Assim, as obras de arte espaciais (arte gráfica, pintura, escultura, arquitetura) são apreendidas através da *visão*, e sua forma pode ser apreendida por completo a qualquer instante. Os contornos gerais de uma forma espacial são, via de regra, percebidos antes dos detalhes.

Obras de outras artes, ao contrário, se desenvolvem no tempo. Por esse motivo o todo de tais obras surge gradualmente em nossa consciência a partir de detalhes, que seguem um após o outro e são conectados entre si com a participação obrigatória da memória. Aqui, como sabemos, os contornos gerais costumam ser percebidos depois

dos detalhes. O cinema, ele se utiliza ao mesmo tempo das possibilidades tanto das artes espaciais como das temporais. (PELECHIAN, in: LABAKI, 2015, p. 164)⁸⁴

Terceiro, sobre a questão da existência da narrativa na videoarte, que motivou, no princípio, este trabalho, podemos dizer que, sim, ela está presente, e sempre esteve, ainda que fosse, inicialmente, o modelo contrário, o oposto do que se desejava pensar e mostrar. Porém, tantas foram as experiências realizadas neste contexto artístico, que a narrativa pôde voltar à cena e ser mais uma integrante do campo de possibilidades audiovisuais, seja ele denominado videoarte, *cinema expandido*, *cinema de museu* ou *de exposição*, *transcinema* etc. E, em todos os casos, são narrativas mais livres – em oposição principalmente à *forma cinema* e à televisão –, pois não precisam obedecer a determinadas regras, como as de duração ou de verossimilhança, por exemplo.

Vera Cruz e *Espelho Diário* exemplificam muito bem a liberdade em relação às regras cinematográficas e televisivas. *Vera Cruz*, que poderia ser considerado um filme experimental, tem uma narrativa bastante linear, guiada, sobretudo, pela cronologia dos acontecimentos relatados na carta de Pero Vaz de Caminha, todavia a ausência de imagem figurativa que apresenta resultaria em uma experiência bastante ousada no caso de uma exibição em sala de cinema⁸⁵. No caso de *Espelho Diário*, que tem duração de longa-metragem, a regra a ser desafiada é a da verossimilhança, pois, além da narrativa fragmentária e descontinuada, temos a mesma atriz interpretando todos os papéis, o que seria um recurso impensável fora do campo das artes visuais.

Um desdobramento da questão da existência da narrativa é a possível contribuição da montagem cinematográfica e/ou edição eletrônica na construção de narrativas, e mais uma vez, a resposta é afirmativa: sim, a montagem/edição é decisiva e fundamental para essa construção, desde os primeiros vídeos realizados em planos-sequência – quando não havia ilhas de edição no Brasil – até as obras com caráter documental e ficcional, passando pelas muitas variáveis situadas entre os primeiros e as últimas, uma vez que a montagem não se

⁸⁴ Artavazd Pelechian é um cineasta armênio, cuja principal característica, como realizador é criar filmes poéticos e/ou filosóficos a partir de imagens documentais captadas por ele mesmo ou não. Ele é o criador do método de montagem chamado de distancial. A declaração citada se refere ao cinema, mas se aplica perfeitamente à toda utilização de imagem em movimento no campo da arte.

⁸⁵ A experiência seria ousada, mas não impossível, já que foi realizada com o filme *Os Sonacirema* (1978), de André Parente, que descreve os hábitos de uma tribo imaginária obcecada pelos cuidados com o corpo, através de uma narração, em *off*, enquanto mostra a alternância da tela completamente branca (iluminada) e completamente preta (escura), através de fusões lentas. Quando a tela está branca, pode-se ver a plateia refletida nela. Esse filme, como *Vera Cruz*, foi realizado sem captação de imagem, usando pontas de negativo 35 mm.

restringe ao corte, e é elemento constitutivo da elaboração de peças audiovisuais⁸⁶. Sendo assim, além de cumprir seu papel de distribuir e organizar os elementos do filme na sequência temporal (montagem horizontal), geralmente mais visível e mais fácil de identificar, verificamos a presença da montagem na elaboração inicial de determinadas obras, nos movimentos de câmera, na organização dos elementos cênicos dentro do enquadramento escolhido, na acumulação, na estruturação e na combinação dos elementos internos em determinados trechos de filmes e vídeos (montagem vertical) etc. Mais uma vez, recorro a *Vera Cruz* para explicitar a importância da montagem como construção, pois, apesar de ser baseada em um relato estruturado, a obra só ganha corpo e visibilidade na fase de montagem/edição, em que se reúnem os três componentes – imagens de arranhões e manchas, som do vento e legendas –, elementos que, separadamente, não funcionariam como tal.

No capítulo 3, com o estudo da montagem de *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]*, pudemos perceber como a utilização das características da montagem vertical e horizontal emparelha personagens que já estiveram afastados e hierarquizados por questões sociais e, principalmente, raciais, e termina misturando suas vozes na receita do prato típico, que é aquilo que os aproxima de maneira inegável. Ou seja, nesse trabalho, a montagem concretiza operações conceituais e discursivas que não estão contidas nas falas dos personagens da videoinstalação.

A videoinstalação *Espelho Diário*, cujo tempo narrativo é um ano que recomeça ciclicamente, vem reforçar aqui, a assimilação do *loop* pelo campo da videoarte, como elemento constitutivo de algumas obras. Aquilo que, no início, era um recurso usado para facilitar a exibição – frequentemente do aparelho de reprodução, portanto externo à obra –, invade a narrativa como recurso de temporalidade. E várias obras passam a ser elaboradas levando em conta a circularidade do tempo, ou seja, são trabalhos com estruturas narrativas que emendam fim e princípio, constituindo-se no durante, no tempo cíclico, enfim, na duração.

Além disso, no contexto das artes visuais, a montagem adquire uma dimensão, em geral, negada ao cinema, que é a dimensão espacial. A videoarte pode dividir (ou multiplicar) suas peças em duas ou mais telas, ampliando possibilidades estéticas, narrativas e formais, e criando uma sequência para além da sequência temporal, gerando contracampos, simultâneos ou não, ambientes imersivos e devires imagéticos.

⁸⁶ É importante ressaltar que, no caso das obras de videoarte cuja prioridade temática é o circuito fechado com transmissão ao vivo, que marcaram uma época e são importantíssimas nesse contexto, a montagem não se verifica, uma vez que elas podem produzir imagens, mas, em geral, não produzem material gravado que se possa montar/editar, portanto, também não há objeto filmico.

A influência da montagem cinematográfica transborda a construção das obras e chega, segundo Dubois, ao espaço expositivo da arte, que, atualmente, pode ser organizado levando em consideração a sequência e o percurso narrativo,

segundo uma lógica “linear”, ou “alternada”, ou “paralela”, feita aqui de “*close up*” sobre tal artista ou quadro, ali de um “campo / contracampo” entre dois autores, ou entre um mestre e sua época, etc. – até mesmo o vocabulário do mundo da arte (clássica) é assim ocupado por um (involuntário) “efeito cinema”, frequentemente ligado à montagem. (DUBOIS in: GONÇALVES, 2014, p. 137)

O espectador dessas obras também é mais livre e mais ativo do que o espectador cinematográfico, pois seu lugar já não é previamente determinado, e ele, geralmente, não fica tão estático (condição de submotricidade), ao contrário, se desloca pelo espaço expositivo, sem ter a necessidade de assistir ao vídeo desde o começo ou até o fim para fruí-lo. E mais, sua participação é fundamental, seja ela intelectual ou sensorial, como no caso de *Vera Cruz*, que conta com o acervo imagético da memória do espectador, ou física, como em *Voracidade Máxima*, analisado no capítulo 3, em que o espectador determina a ordem de exibição das entrevistas a que quer assistir. Há ainda videoinstalações que são disparadas pela presença ou por uma ação do espectador, portanto são trabalhos que poderíamos considerar incompletos sem sua presença. Assim, se os primeiros videoartistas queriam revelar o mecanismo “mágico” do dispositivo cinematográfico, essas obras demandam que o espectador faça a mágica com suas próprias mãos.

As três obras de Rosângela Rennó analisadas são muito ricas em termos narrativos, desde a elaboração, passando pela produção, para refletir-se no resultado alcançado. *Vera Cruz*, *Si loin mais pourtant si près [so far and yet so close]* e *Espelho Diário* são obras que nasceram de diferentes fontes e, claro, resultaram em visualidades bem diferentes, embora tenham todas a narrativa como fundamento, e a montagem, utilizando todos os seus recursos (verticais e horizontais, temporais e espaciais), combine as células para que esses organismos se completem e funcionem harmonicamente. Durante o processo de desenvolvimento desta dissertação, tive a oportunidade de rever as três montagens, com certo distanciamento, e perceber algumas nuances que não havia observado ocupando a posição de editora. Podemos afirmar ainda que a narrativa e a montagem estão presentes em muitas outras obras da artista, mesmo nas que não se utilizam da imagem em movimento.

Um dos aspectos mais interessantes do trabalho de Rennó é a transformação de ideias, conceitos e pensamentos em objetos que instigam o espectador, levando-o a questionar o que vê. A artista, por sua vez, questiona o visível, seu lugar e seu valor; questiona o consumo das

imagens dentro e fora do mercado da arte; questiona o estatuto da fotografia e do cinema – seja pelo viés artístico, documental, afetivo ou jornalístico – e interroga o tempo a partir de imagens e objetos despotencializados, evidenciando a efemeridade da existência humana e a obsolescência, programada ou não, de objetos destinados a registros da memória, revelando o constante descarte daquilo que é feito para permanecer.

6 – ANEXO I

Este DVD contém as obras *Vera Cruz*, analisada no capítulo 2, e *Si loin mais pourtant si près [So far and yet so close]*, analisada no capítulo 3. A segunda teve seu formato original adaptado para tela única.

7 – ANEXO II

Este DVD contém uma versão reduzida da obra *Espelho Diário*, analisada no capítulo 4, com formato original adaptado para tela única.

8 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BALL, Steven, CURTIS David, REES, A. L., WHITE, Duncan. *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate, 2011.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet cinema*. Paris: Éditions Albatros, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de cena, In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. BIASS-FABIANI, Sophie. Rosângela Rennó: Memórias refletidas. In: MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. 432p. (N-Imagem)
- BOISSIER, Jean-Louis. A imagem-relação. In: MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. 432p. (N-Imagem)
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- CHUB, Esfir. Cinema documentário. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- COCCHIARALE, Fernando (Curadoria). *Filmes de Artista – 1965-1980*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. Catálogo
- COUTINHO, Eduardo, XAVIER, Ismail e Furtado, Jorge. O sujeito (extra)ordinário In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema - A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Cinema II - A Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DUBOIS, Philippe. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. In: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*, Cosac Naify, 2004, e-book, 2013.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. 432p. (N-Imagem)
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

ESCOREL, Eduardo, A direção do olhar In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FRANK, Peter. *Fluxfilms: Para compreender o filme e o vídeo dentro do movimento Fluxus*. In: *Fluxus black White*. Belo Horizonte: Oi Futuro, 2012. Catálogo.

FURTADO, Beatriz. Um campo difuso de experimentações. In: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GAUTHIER, Guy. *Documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

GERALDO, Sheila Cabo (Org.) *Fronteiras: arte, imagem, história*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014.

GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

HENDRICKS, Jon (Curadoria). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília/Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil e The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation – Detroit, 2002. Catálogo.

HOINEFF, Nelson (org.). *Nam June Paik – vídeos 1961-2000*. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Televisão: Instituto Telemar, 2006. (catálogo)

IVENS, Joris. Documentário: subjetividade e montagem. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

KIESLOWSKI, Krzysztof. Sobre o filme documentário. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LAPA, Pedro. Rosângela, Comunidade sem nome. In: *Rosângela Rennó: Espelho diário*. Lisboa: Museu do Chiado, 2002. Catálogo.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. 432p. (N-Imagem)

MACIEL, Katia. À margem do tempo. In: PARENTE, André (org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papirus, 2013a

MACIEL, Katia (Org.). *Cinema Sim: Narrativas e Projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Catálogo.

_____. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MAUAD, Ana Maria. Uma história visual e os passados possíveis – A propósito da prática artística de Rosângela Rennó. In: GERALDO, Sheila Cabo (Org.) *Fronteiras: arte, imagem, história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

MAYSLES, Albert. Manifesto do documentário. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MEKAS, Jonas. O filme-diário. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2008.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PARENTE, André (org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papyrus, 2013a.

_____. Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. In: COCCHIARALE, Fernando (Curadoria). *Filmes de Artista – 1965-1980*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. Catálogo.

_____. Cinema em contracampo. In: MACIEL, Katia (Org.). *Cinema Sim: Narrativas e Projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Catálogo.

_____. *Cinemáticos*. Rio de Janeiro: Editora +2, 2013b.

_____. Figuras na paisagem: estereoscopia. In: FATORELLI, Antônio e BRUNO, Fernanda (org.). *Limiars da Imagem – tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

_____. Moving movie – por um cinema do performático e processual. In: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

_____. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

PELECHIAN, Artavazd. Montagem distancial, ou teoria da distância. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RENNÓ, Rosângela & PENNA, Alicia Duarte. *Espelho Diário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RENNÓ, Rosângela. Imagem e memória. In: GERALDO, Sheila Cabo (Org.) *Fronteiras: arte, imagem, história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

RENNÓ, Rosângela. *O Arquivo Universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify / CCBB, 2003.

_____. *Menos Valia [leilão]*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RESPINI, Eva. *Cindy Sherman*. New York: The Museum of Modern Art, New York, 2012. Catálogo.

ROUCH, Jean. O filme etnográfico. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALIS, Fernando. Mídia-performance. In: MACIEL, Katia e FLORES, Livia (Orgs.). *Instruções para filmes*, Rio de Janeiro: Editora +2, 2013. (e-book)

SHERMAN, Cindy. *A play of selves*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007. Catálogo.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. *Dias & Riedweg: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

XAVIER, Ismail. O jogo de cena e as outras cenas, In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERIÓDICOS

HENNEBELLE, Guy. Table ronde: L'éthique du cinéma ethnographique, in: *CinémAction n° 81. Revue de cinéma e de télévision dirigée par Guy Henebelle – Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, dirigé par René Prédal. Corlet-Télérama, 1996. p. 76-79.

PRÉDAL, René. Rouch d'hier à demain, idem. p.12-18.

TESSIER, Danièle. Le montage: concerto à deux regards et à quatre mains. ibidem. p.168-169.

DISSERTAÇÕES

SANTOS, Fernando Vidor. *Jogos de montagem em "Viajo porque preciso, volto porque te amo"*. 2015 (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

9 – FONTES DIGITAIS:

ALY, Natalia. *Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental*. São Paulo, 2012. Disponível em: <www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/1-desdobramentos_contemporaneos_cinema_experimental-natalia_aly.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2015.

ALZUGARAY, Paula. *Rosângela Rennó: o artista como narrador*. São Paulo: Paço das Artes, 2004. Folder de exposição. Disponível em: <<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier029/apresenta.asp>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

ASSIS, Luciara Lourdes da Silva. *Espelho Diário: Rosângelas entre o diário e o espelho*. Do site Seminário internacional Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277935732_ARQUIVO_EspelhoDiario.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2014.

BOUSSO, Daniela. *Da imagem fotográfica à imagem em movimento: Rosângela*. São Paulo, 2007, em: site VIDEOBRASIL. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/pt/acervo/artistas/textos/37544>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

CHAIMOVICH, Felipe. El individuo y su memoria, In *Catálogo da exposição Sexta Bienal de la Habana*, Paris: Association Française d'Action Artistique, 1997. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3235&cd_item=15&cd_idioma=28555> . Acesso em: 15 jul. 2013.

CINDY SHERMAN. Disponível em: <<http://www.cindysherman.com/biography.shtml>> . Acesso em: 14 abr. 2016.

FÓRUM LATINO-AMERICANO DE FOTOGRAFIA DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/rosangela-renno-e-as-imagens-que-nao-existem/>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

FURTADO, Beatriz. Notas de uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó. *Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura*, v.8, n.1, 2010. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3725/3397>. Acesso em: 16 jul. 2013.

GALERIA VERMELHO. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/galeria>>. Acesso em: 15 out. 2013.

GONÇALVES, Fernando, SOUZA, Ana Paula Santos e GOMES, André. *A desrepresentação do “outro” nos trabalhos de vídeo-arte de Mauricio Dias e Walter Riedweg*. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/2258/1990>> . Acesso em: 03 ago. 2013.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento; DEL NEGRI, Tainá & TAVARES, Carlos Romário. *Comunicando o INvisível: a fotografia como “coisa mental”, em Rosângela Rennó*.

Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/66/66>>
Acesso em: 15 jul. 2013.

GUIMARÃES, Cao. *Documentário e Subjetividade: uma rua de mão dupla*. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

HARRISON, Marguerite Itamar. *Lamentando o Esquecimento da Memória: As Instalações Fotográficas de Rosângela Rennó*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos, nº 33, p. 37-58, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/33/artigo3.pdf>> . Acesso em: 16 jul. 2013.

HERKENHOFF, Paulo. *Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro*. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/anteriores/1998/especiais/ult3926u16.jhtm>>. Acesso em: 08 abr. 2016.

JAIME, Rafael Rocha e RIBEIRO, Leila Beatriz. *Ilha de Vera Cruz, terra de Santa Cruz, Brasil: memória epistolar e imagens cegas do descobrimento*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1131-1.pdf>> . Acesso em: 04 fev. 2014.

KWON, Eugene. *The aesthetic of active boredom in Nam June Paik's Zen for Film (1964)*. Disponível em: <http://ucb-cluj.org/the-aesthetic-of-active-boredom-in-nam-june-paiks-zen-for-film-1964/_ftn5>. Acesso em: 18 mar. 2016.

LINS, Consuelo. *O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg*. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_4.pdf> . Acesso em: 03 ago. 2013.

_____. *Tempo e Dispositivo nos Filme de Cao Guimarães*. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/tempo-e-dispositivos-nos-filmes-de-cao-guimaraes.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

MACIEL, Katia. *A arte da presença*, 2006. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/21425689/a-arte-da-presenca-de-katia-maciel>>
Acesso em: 15 out. 2013.

MEKAS, Jonas. Página oficial do artista. Apresenta amostras de vídeos, entrevistas e notas biográficas sobre o artista e sua obra. Disponível em: <<http://jonasmekas.com/diary/>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

RENNÓ, Rosângela. Página oficial da artista. Apresenta amostras de vídeos, fotografias e bibliografia sobre a artista e sua obra. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/bem_vindo>. Acesso em: 04 ago. 2013.

SANTOS, Marcelo. *Espelho, espelho (diário) meu: transtornos do autobiográfico na obra de Rosângela Rennó*. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marcelo_santos.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2014.

SCHENKEL, Camila Monteiro. *Arquivos revisitados de Rosângela Rennó: entre memórias, ficções e curto-circuitos* - Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/camila_monteiro_schenkel.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2013.

SENRA, Stella. *O devir imagem das palavras*. Disponível em: <[http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/textos/o devir imagem das palavras - stella senra.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/textos/o_devir_imagem_das_palavras_-_stella_senra.pdf)>. Acesso em: 18 mar. 2014.

THE GLOBE AND MAIL. *Cindy Sherman's superstar strategy*. Disponível em: <<http://www.theglobeandmail.com/arts/cindy-shermans-superstar-strategy/article4097603/>> . Acesso em: 16 abr. 2016.

VIDEOBRASIL. FF>>Dossier *Identidade/alteridade: espelhos. Rosângela Rennó*. Disponível em: <<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier029/apresenta.asp>> . Acesso em: 01 ago. 2013.