

JOGO DE ESPELHOS – DUAS APROXIMAÇÕES ENTRE ROSÂNGELA RENNÓ E EDUARDO COUTINHO

Fernanda Bastos

ECO - UFRJ, Brasil

fernandabastos1@gmail.com

RESUMO

Este artigo trata de duas possíveis aproximações entre as videoinstalações *Si loin mais pourtant si près* [So far and yet so close] e *Espelho Diário*, de Rosângela Rennó e a obra cinematográfica do documentarista Eduardo Coutinho. Com essa análise, verificamos as possibilidades de construção da narrativa audiovisual através da montagem tanto no cinema documentário como no cinema de museu ou galeria. Com isso emerge a questão da verdade dos testemunhos orais que estruturam vários documentários e de um caráter ficcional da memória. Verdade e alteridade são dois temas centrais do gênero documentário, mas não no cinema de museu e galeria.

Palavras-chave: videoinstalação; cinema de museu; documentário; testemunho; narrativa

ABSTRACT

Game of mirrors – Two approaches between Rosângela Rennó e Eduardo Coutinho

This article deals with two possible approaches between Rosângela Rennó's *Si loin mais pourtant si près* [So far and yet so close] and *Daily Mirror*, and the cinematographic work of the documentarist Eduardo Coutinho. With this analysis, we verify how audiovisual narrative can be built in the editing process, in both cases: documentary and museum or gallery cinema. This raises the question of truth in oral testimonies - that support many documentary films - and a possible fictional aspect of memory. Truth and alterity are two central themes of the documentary genre, but not in the museum and gallery cinema.

Keywords: art video; cinema; documentary; oral testimony; storytelling

1. INTRODUÇÃO

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; depois, 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, artes visuais e cinema se reaproximam e a fronteira entre os dois campos do cinema documentário e do cinema de museu ou de galeria 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.

Rosângela Rennó, em sua obra, questiona o destino e o uso das imagens, abordando temas como memória/esquecimento, saturação imagética na contemporaneidade, obsolescência de materiais e de afetos. 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.

Nesse trabalho veremos como o cinema documental de Eduardo Coutinho pode ter influenciado a obra *Si loin mais pourtant si près* [So far and yet so close] (2008), primeiro documentário de entrevistas de Rennó. E que aproximações podemos identificar entre *Jogo de Cena* (2007) e *Espelho Diário* (2001), dos mesmos autores respectivamente.

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

2. MONTAGEM COMO CONSTRUÇÃO DE NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO

Se a montagem audiovisual é um “método de organização do mundo visível”, como afirma Vertov² (PELECHIAN, in: LABAKI, 2015: 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.

O material filmado para o documentário é sempre muito mais amplo do que os cem minutos convencionais de um longa-metragem. 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. 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: 202)

3. EDUARDO COUTINHO

Não se pode pensar em documentário no Brasil sem se deter em Eduardo Coutinho, um dos maiores nomes do gênero no cinema brasileiro. 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: 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 dispositivo³, ou seja, limitar o escopo de sua filmagem no espaço e no tempo, uma espécie de “prisão”, como ele mesmo denominava (LINS, 2004: 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 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.

Coutinho foi reduzindo radicalmente o uso imagens de cobertura ou ilustrativas 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: 118).

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 o cinema de museu ou galeria e, mais especificamente, a videoinstalação, de Rennó, *Si loin mais pourtant si près [So far and yet so close]*.

Si loin mais pourtant si près [So far and yet so close] é composta de dois filmes paralelos, exibidos em telas posicionadas lado a lado. Na tela da esquerda, com imagens em tons de sépia, falamos Rosie Harris, Roland Chermie, 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 – aprendida com os pais e principalmente com os avós – no seu dia a dia.

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

A montagem/edição *Si loin mais pourtant si près [so far and yet so close]* obedece, em parte, aos mesmos princípios básicos do documentário cinematográfico. Ela opera, primeiro, na seleção dos trechos das entrevistas que compõem a obra, depois na organização das entrevistas. Há ainda a operação de combinar os trechos, invertendo a ordem do material gravado: na gravação,

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

3. 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)

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 acrescentadas à 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 presente 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, na tela da direita; e as palavras vermelhas e amarelas 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, que tem um passado, uma memória em comum, mas de certa forma renegado pelos dois grupos que se consideram bem diferentes.

A possibilidade de exibição em duas ou mais telas nos museus e galerias acrescenta o elemento espacial à montagem cinematográfica, abrindo novos caminhos 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.

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 e das memórias comuns, mas também conserva, cada uma por seu lado, algumas particularidades trazidas dos idiomas originais, de memórias ancestrais.

5. ESPELHO DIÁRIO: ACÚMULOS E REFRAÇÕES

Espelho Diário (2001), outra videoinstalação de Rennó, é 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 o espectador. Há também a data – dia e mês do ano das Rosângelas – que aparece na parte superior da projeção e a data do reflexo aparece espelhada acompanhando 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.

A obra se originou de coleção de notícias de jornal envolvendo mulheres de nome Rosângela feita pela artista durante quase dez anos. Na segunda etapa, Alcía Duarte Penna transformou os textos jornalísticos em diário íntimo, desdobrado em fato e comentário, acrescentando às notícias originais um viés ficcional. Posteriormente Rennó interpretou e gravou todas as Rosângelas.

5.1. Montagem: a quarta camada

A principal característica da montagem audiovisual de *Espelho Diário* é a espacial, desdobrada pela exibição em duas telas. A montagem horizontal já estava, de certa forma, predeterminada pela cronologia do ano que as reúne, pela ordem das datas de publicação da notícia no jornal, considerando apenas as informações de dia e mês. O elemento espacial demanda a montagem de 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 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.

Espelho Diário, 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), mas é também uma memória inventada já que extrapolam a notícia original. Além disso, a obra é exibida em *loop*, reforçando a circularidade do tempo e o ciclo da vida cotidiana das personagens.

6. JOGOS DE ESPELHOS

O formato de *Espelho Diário* a afasta do cinema, a começar pela multitela, com dupla projeção angulada, depois por sua narrativa fragmentária, construída com breves monólogos e reflexões das protagonistas, e, principalmente por vermos uma única atriz em cena performando todos os personagens e olhando diretamente para a câmera na maioria dos casos. Características que não preenchem os requisitos comumente verificados na linguagem cinematográfica.

De novo, é Eduardo Coutinho, com o filme-ensaio⁴ *Jogo de cena* (2007), que se relaciona com a videoinstalação de Rennó, apresentando diversos pontos de aproximação possíveis.

Para realizar esse filme, Coutinho subverte seu método usual de dispositivo-prisão, a começar 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 personagens reais 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, o palco como cenário, território original das representações, 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*⁵, mais uma característica comum com *Espelho Diário*, em que o *close* e o *super close* são muito usados por Rennó.

A entrevista que abre *Jogo de cena* é a de Mary Sheila, uma atriz pouco conhecida na época, e ela 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 a protagonista daquela história e daquela memória, 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 permissão do filme pela escolha do teatro como cenário e no primeiro depoimento, que é verdadeiro, 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: 619)

Com esse filme, Coutinho põe em questão o grau de verdade dos testemunhos no documentário, 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.

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 as fronteiras entre a memória e a invenção, 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.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse artigo podemos verificar como a narrativa pode ser e é construída no processo de montagem audiovisual, sobretudo nos documentários – exibidos em salas de cinema tradicional ou em museus e galerias.

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

5. 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)

E pudemos observar como a verdade, questão central do cinema documentário ao lado da alteridade, pode ser relativizada pela construção do filme. Do mesmo jeito, a autenticidade do testemunho oral é colocada em cheque nos jogos de espelhos propostos por Coutinho e Rennó, a partir de memórias inventadas e/ou trocadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. (1995), *A estética do filme*. Campinas: Papyrus.
- Bernardet, J.C. (2013), *Jogo de cena*, In: Ohata, M. (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify,
- Biass-Fabiani, S. Rosângela Rennó: Memórias refletidas. In: Maciel, K. (org.) (2009), *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa
- Coutinho, E., Xavier, I. e Furtado, J. O sujeito (extra)ordinário In: Mourão, M. D. e Labaki, A. (orgs.) (2005), *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.
- Dubois, P. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. In: Gonçalves, O. (org.) (2014), *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.
- Dubois, P. (2013), *Cinema, vídeo, Godard*, Cosac Naify, 2004, e-book.
- Duguet, A. M. Dispositivos. In: Maciel, K. (Org.) (2009), *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Escorel, E., A direção do olhar In: Mourão, M. D. e Labaki, A. (orgs.) (2005), *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.
- Foucault, M. (2008), *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra.
- Gonçalves, O. (org.) (2014), *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.
- Lins, C. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- Mauad, A. M. Uma história visual e os passados possíveis – A propósito da prática artística de Rosângela Rennó. In: Geraldo, S. C. (Org.) (2014) *Fronteiras: arte, imagem, história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Mello, C. (2008), *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo.
- Mourão, M. D. e Labaki, A. (orgs.) (2005), *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.
- Ohata, M. (org.) (2013), *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rennó, R. & Penna, A. D. (2008), *Espelho Diário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Rennó, R. Imagem e memória. In: Geraldo, S. C. (Org.) (2014), *Fronteiras: arte, imagem, história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Rouch, J. O filme etnográfico. In: Labaki, A. (org.) (2015) *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify.
- Xavier, I. O jogo de cena e as outras cenas, In: Ohata, M. (org.) (2013), *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify.

FONTES DIGITAIS

- Alzugaray, P. *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>. Recuperado de: 18 jul. 2013.
- Assis, L. L. S. *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_AR-QUIVO_EspelhoDiario.pdf. Recuperado de: 18 mar. 2014.
- Chaimovich, F. 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. Recuperado de: 15 jul. 2013.
- Fórum Latino-americano de fotografia de São Paulo. Disponível em: <http://www.forumfoto.org.br/rosangela-renno-e-as-imagens-que-nao-existem/>. Recuperado de: 15 ago. 2015.
- Furtado, B. 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>. Recuperado de: 16 jul. 2013.
- Galeria Vermelho. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/galeria>. Recuperado de: 15 out. 2013.
- Gonçalves, F., Souza, A. P. S. e Gomes, A. *A desrepresentação do “outro” nos trabalhos de vídeo-arte de Maurício Dias e Walter Riedweg*. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/2258/1990>. Recuperado de: 03 ago. 2013.
- Lins, C. *O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg*. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_4.pdf. Recuperado de: 03 ago. 2013.
- *Tempo e Dispositivo nos Filme de Cao Guimarães*. Recuperado de: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/tempo-e-dispositivos-nos-filmes-de-cao-guimaraes.pdf>. Recuperado de: 03 mar. 2016.
- Maciel, K. *A arte da presença*, 2006. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/21425689/a-arte-da-presenca-de-katia-maciel>. Recuperado de: 15 out. 2013.
- Rennó, R. 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. Recuperado de: 04 ago. 2013.
- Santos, M. *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, C. M. *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. Recuperado de: 04 ago. 2013.
- Senra, S. *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. Acesso em: 18 mar. 2014.

- Videobrasil. FF>>Dossier *Identidade/alteridade: espelhos. Rosângela Rennó*. Disponível em: <http://www2.secsp.org.br/secc/videobrasil/site/dossier029/apresenta.asp>. Recuperado de: 01 ago. 2013.

CURRÍCULO

Fernanda Bastos

É doutoranda da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também cursou graduação, de 1991 a 1995, e obteve o título de mestre em 2016, com a dissertação *Falas, escutas e outras narrativas na obra em vídeo de Rosângela Rennó*. Além disso trabalha com edição audiovisual de filmes, séries de TV e obras de arte em vídeo de artistas como Rosângela Rennó e Brígida Baltar, entre outros.