

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

Fernanda Bastos¹

Resumo: Este artigo trata de duas possíveis aproximações entre as videoinstalações *Si loin mais pourtant si près* [So close and yet so far] 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 a do caráter ficcional da memória.

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

Contato: fernandabastos1@gmail.com

O cinema e as outras artes se inspiram mutuamente. Quando se trata do gênero documentário, identificamos como fortes influências o cinema soviético de Dziga Vertov, nos anos 1920, e 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, 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.

¹ Doutoranda da ECO – UFRJ.

Bastos, Fernanda. 2017. “Jogo de espelhos – duas aproximações entre Rosângela Rennó e Eduardo Coutinho”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 258-266. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Nesse trabalho veremos como o cinema documental de Eduardo Coutinho pode ter influenciado a obra *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]* (2008)², primeiro documentário de entrevistas de Rennó. E que aproximações podemos identificar entre *Jogo de Cena* (2007) e *Espelho Diário* (2001), dos mesmos autores respectivamente.

Montagem como construção de narrativa no documentário

Se a montagem audiovisual é um “método de organização do mundo visível”, como afirma Vertov³ (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 tudo aquilo 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)

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

² Todas as obras de Rosângela Rennó podem ser visualizadas no site da artista: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras>

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 um método de trabalho que consiste em filmar com dispositivo⁴, 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 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, se preparam para gravar todas as entrevistas dos personagens escolhidos em um período de tempo pré-determinado.

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 close and yet so far]*⁵.

Si loin é composta de dois filmes paralelos, exibidos em telas posicionadas lado a lado. Na tela da esquerda, com imagens em tons de sépia, falam os personagens de origem *cajun*. Na tela da direita, as imagens têm tons de azul, e nela vemos os personagens 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.

Montagem como construção de narrativa em *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]*

A montagem/edição *Si loin* obedece, em parte, aos mesmos princípios básicos do documentário cinematográfico. Ela opera, primeiro, na seleção dos trechos das

³ Nota de Labaki: Dziga Vertov, *Stati, dnevniki, zomisli* [Artigos diários, projetos], 1966, 97.

⁴ 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)

⁵ Nos referiremos à videoinstalação *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]* apenas como *Si loin* a partir desse ponto.

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, 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 aspetos 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 em comum, que é, de certa forma, renegado pelos dois grupos que se consideram bem diferentes.

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 conservam, cada uma por seu lado, algumas particularidades trazidas dos idiomas originais, de memórias ancestrais.

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, Alícia 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.

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). Além disso na imagem na tela da esquerda, a da reflexão – o espelho das Rosângelas –, a imagem aparece espelhada, 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.

Jogos de Espelhos

O formato de *Espelho Diário* a afasta do cinema, a começar pela multi-tela, 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 se encaixam bem à linguagem cinematográfica.

De novo, é Eduardo Coutinho, com o filme-ensaio⁶ *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*⁷, mais uma característica comum com *Espelho Diário*, em que o *close* e o *super close* são muito usados por Rennó.

A entrevistada que abre *Jogo de Cena* é 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 premissa do filme pela escolha do teatro como cenário – lugar da representação por excelência – e no primeiro depoimento, que é verdadeiro, no qual Mary Sheila reflete exatamente sobre a profissão de atriz.

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.

⁶ Termo usado por Ismail Xavier e por Jean-Claude Bernardet em críticas sobre o filme, reunidas no livro *Eduardo Coutinho*, organizado por Milton Ohata.

⁷ 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, 613)

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 esfumaçam 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.

BIBLIOGRAFIA

- Alzugaray, Paula. 2004. *Rosângela Rennó: o artista como narrador*. São Paulo: Paço das Artes, Folder de exposição. Disponível em:
<<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier029/apresenta.asp>>.
Acesso em: 18 jul. 2013.
- Aumont, Jacques. 1995. *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- Furtado, Beatriz. 2004. “Notas de uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó.” *Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura*, v.8, n.1. Disponível em:
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3725/3397>. Acesso em: 20 jul. 2013.
- Galeria Vermelho. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/galeria>>.
- Gonçalves, Osmar (org.). 2014. *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.
- Labaki, Amir (org.). 2015. *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lins, Consuelo. 2004. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Maciel, Katia. 2006. *A arte da presença*, Disponível em:
<<https://www.passeidireto.com/arquivo/21425689/a-arte-da-presenca-de-katia-maciel>> Acesso em: 15 out. 2013.
- Mauad, Ana Maria. 2014. “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.
- Mourão, Maria Dora e Labaki, Amir (orgs.). 2005. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.
- Ohata, Milton (org.). 2013. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rennó, Rosângela & Penna, Alícia Duarte. 2008. *Espelho Diário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Rennó, Rosângela. Imagem e memória. 2014. In: Geraldo, Sheila Cabo (Org.) *Fronteiras: arte, imagem, história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

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>.

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.

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>. Acesso em: 18 mar. 2014.

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.