



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

Não me fale do fim: videopoema e memória
2017

ANA LUIZA RIGUETO DA SILVA

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

Não me fale do fim: videopoema e memória
2017

Projeto Prático submetido à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

ANA LUIZA RIGUETO DA SILVA

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Soares Fragozo

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinalada, avalia o Projeto Prático *Não me fale do fim: videopoema e memória*, elaborado por Ana Luiza Riguetto da Silva.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Fernando Antônio Soares Fragozo
Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de comunicação - UFRJ
Departamento de Expressão e Linguagens – Escola de Comunicação – UFRJ

Prof. Marcio Tavares D`Amaral
Doutor em Letras pela Faculdade de Letras – UFRJ
Pós-Doutor na área de Ciência Humanas pela Université Paris Descartes, PARIS 5,
França
Professor Emérito - UFRJ

Profa. Paulo Roberto de Oliveira Pires Júnior
Mestre em Comunicação pela Escola de Comunicação- UFRJ
Departamento de Expressão e Linguagens – Escola de Comunicação - UFRJ

RIO DE JANEIRO

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVA, Ana Luiza Riguetto da.

Não me fale do fim: videopoema e memória. Rio de Janeiro, 2017.

Projeto Prático (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo)
– Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de
Comunicação – ECO.

À Naiara.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lindaura e Márcio, e à minha irmã, Bia, por serem sempre muito do meu time. Lealdade, o nome da coisa.

Aos meus professores, por compartilharem comigo seu entusiasmo, seu tempo, sua disposição. Em especial, Márcio Amaral, Paulo Pires, Fernando Fragozo e Paulo Oneto.

Aos amigos que conheci nesses últimos seis anos, por estarem tão no mesmo barco e serem tão alegres.

À Naiara, que me mostrou que é bom saber reclamar menos, por me fazer boa companhia.

Ao tio Jason, por cedo me dar seu livro de poemas, que eu tentava “entender” e vibrava quando conseguia.

E viva a São Cosme e São Damião!

EPÍGRAFE

*“De longe, vieram chamar-me.
Havia fogo na mata.
Nada pude fazer,
nem tinha vontade.
Toda a água que possuía
irrigava jardins particulares.”*

Carlos Drummond de Andrade

RIGUETO, Ana Luiza. **Não me fale do fim: videopoema e memória.** Orientador: Fernando Fragozo. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

O videopoema *Não me fale do fim* é um projeto que consiste na produção de uma narrativa lírica não-linear no médium fluido que é o vídeo. A estruturação poética por ligações associativas é resultado da intuição como método e da busca pelo acesso à poesia através da experimentação. O movimento da memória (lembrar-esquecer-lembrar) culmina na fabulação da realidade e compõe um mosaico do tempo. A amplitude de registros viabilizada por um dispositivo quase sempre ao alcance das mãos, o celular, e o olhar subjetivo sobre o cotidiano desaguam em um registro poético que é paisagem interior, fluxo de tempo e memória. *Não me fale do fim*, tal qual um monumento, abriga a memória (do corpo, do amor, de existir) do desaparecimento – do fim.

Palavras-chave: videopoema, memória, poesia, tempo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. SOBRE MEDIUM E O INÍCIO DA VIDEOARTE.....	13
3. TEMPO, POESIA E MEMÓRIA	15
4. FAZER, A POESIA.....	18
5. VÍDEO, SUPORTE FLUIDO.....	20
6. DA PRÉ A PÓS - RELATÓRIO DE PRODUÇÃO	22
6.1 Concepção.....	22
6.2 Objetivo.....	23
6.3 Processo e métodos.....	24
6.4 Trilha sonora, infra-estrutura necessária, gravação e edição.....	27
7. CONCLUSÃO: NÃO ME FALE DO FIM, O VIDEOPOEMA	29
BIBLIOGRAFIA	30
FILMES, VIDEOS E OBRAS AUDIOVISUAIS	31

1. INTRODUÇÃO

O utilitarismo se faz norma. Enquanto isso, a poesia escapa, esquecida. O fazer, a experiência desse fazer, o rastro: eis o motivo. A memória vem em auxílio: esquecer, lembrar: essa costura, a poesia. “Esqueço tudo que lembrar devia/ porque te li, e lembro esta leitura”¹. Sucessão de imagens, fragmentos dos dias, associações experimentais. Este projeto propõe aproximar a estrutura fragmentária e não-linear da memória à narrativa subjetiva e experimental do videopoema.

Sendo necessário sublinhar a importância do tema desenvolvido neste projeto, é justo dizer: por ser a poesia um excesso, um “supérfluo”, ela não é propriamente útil ou imprescindível – pode-se viver sem a poesia como, talvez, sem o café Bourbon, por exemplo. Mas, uma vez feito o acesso, penetrado “surdamente no reino das palavras”² ou das imagens, tanto faz o meio que cede à poesia, esta passa a ser uma necessidade, como o gosto pelo bom café. Isso para destacar que nem só do texto objetivo e da imagem descritiva se fazem as narrativas – aproximar a construção do vídeo ao movimento do pensamento pode ser uma forma de potencializá-la.

Este projeto de cunho prático faz referência ao videopoema intitulado *Não me fale do fim*, com duração aproximada de 11 minutos. Teve todas as suas etapas, da concepção à finalização, realizadas por Ana Luiza Riguetto. É uma produção autoral de cunho criativo, fruto do interesse da autora pela palavra e pela experimentação, partindo do pressuposto que a escrita não é a única linguagem e o papel não é o único suporte para a poesia. São explorados temas como a passagem do tempo, o amor e o desaparecimento.

O objetivo é privilegiar a sensação e a sutileza e formar acesso para a poesia. A percepção subjetiva é posta em primeiro plano: como método de trabalho, a intuição sobre a racionalidade lógica para alcançar o sentido poético no vídeo. Além de filósofos e teóricos da comunicação e da arte, se recorreu a produções teóricas de cineastas e videomakers para que houvesse ciência de reflexões mais acerca do fazer. A revisão bibliográfica também foi utilizada para ancorar este trabalho.

No capítulo que se segue à introdução, *Sobre medium e o início da videoarte*, além de contextualizar o surgimento da videoarte, forma de expressão artística guarda-

¹ Versos retirados do poema “Esquecer e lembrar”, do poeta brasileiro nascido em Minas Gerais Abgar Renault. Na antologia “Obra Poética – Abgar Renault”, de 1990.

² Verso do poema “Procura da poesia”, do poeta, também mineiro, Carlos Drummond de Andrade No livro “A rosa do povo”, publicado pela primeira vez em 1945.

chuva do videopoema, busca-se defender que um gênero artístico não pode ser reduzido ao seu meio. Este deve ser estrutura de apoio – a poesia não está circunscrita ao espaço gráfico de Gutemberg e o vídeo, objeto híbrido e múltiplo, com sua capacidade de incorporar diversos modos de constituição, permite esse deslocamento.

A poesia está para o vídeo experimental como a literatura está para as narrativas tradicionais do cinema. No terceiro capítulo, *Tempo, poesia e memória*, as analogias entre suportes dão espaço à função da memória na construção audiovisual – e da possibilidade de uma construção lírica da memória através do videopoema. O cinema não precisa somente servir como registro lógico da realidade. O videopoema constitui um mosaico e fabula uma realidade – não por ser ficção, mas por restituir e criar associações. Além disso, constitui e é constituído por memória – é monumento e resiste.

No quarto capítulo, *Fazer, a poesia*, se pretende aterrissar o sentido da palavra “poesia”, tão reverberada neste trabalho (e mote do mesmo). Ou melhor, o *sentido* da poesia é o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. Acessar a poesia é, mais do que acompanhar o movimento, vir em seu encalço: é estar *dentro* do movimento. Optou-se por não abordar genealogicamente a poesia para que o objetivo prático da experimentação se mantivesse ao centro das preocupações deste projeto.

O quinto e penúltimo capítulo deste trabalho, *Vídeo, suporte fluido*, destaca o experimentalismo que se pressupõe deste meio de fluxo. A possibilidade de deriva, não-linearidade, superposição de imagens e sons e experimentação na montagem propiciam liberdade criativa, o que amplifica e desdobra seus usos. O último capítulo contido neste artigo, *Da pré a pós - relatório de produção*, é um relatório em que são descritos os processos referentes à feitura do videopoema em si: sua concepção, os métodos, os processos, as influências, a execução e a finalização.

Mesclaram-se na produção do videopoema, as seguintes etapas: acúmulo e seleção de arquivos pessoais da autora (textuais ou audiovisuais), leituras e releituras desses arquivos para fiar sentido, experimentação na ilha de edição, esboços de roteiros maleáveis para viabilizar as intenções na montagem, escrita de diário de trabalho e recorrência a artistas-referência por meio de suas produções e depoimentos (filmes, artigos, entrevistas, poemas). É importante frisar que, devido ao processo individual e criativo, essas etapas não obedeceram uma linearidade pré-definida.

O intuito deste trabalho é, após passar pela experiência de fazê-lo, deixar o rastro dessa experiência, o videopoema. Não é um filme-diário ou confessional e descritivo,

mas um poema audiovisual, um mural sensível da memória. Na seleção do excedente informacional dos dias (registros, impressões, notas, sons, vozes, rostos), se pretendeu aqui realizar (fabular) um cenário interno por meio da disposição de impressões.

2. SOBRE MEDIUM E O INÍCIO DA VIDEOARTE

Pensar a poesia pode, em um primeiro momento, levar o imaginário diretamente ao *medium* de Gutemberg. Segundo o antropólogo brasileiro Antonio Risério, reduzir a poesia a um dos formatos que ela assumiu ao longo de sua trajetória histórica indica uma tentativa de negar as mudanças formais e “sustentar o caráter único ou mesmo a hegemonia do modelo gráfico [...]. Mas o fato – simples- é que a arte da palavra é anterior ao espaço gráfico *gutemberguiano*.”

Se todo meio é intrinsecamente plural, sendo, desse modo, impossível reduzir um gênero artístico ao seu meio, este deve funcionar como uma estrutura de apoio,

geradora de uma série de convenções, algumas das quais, ao assumir o próprio meio como seu tema, serão completamente ‘específicas’ a ela, produzindo assim a experiência de sua própria necessidade (KRAUSS apud MACIEL;REZENDE, 2013:21)

No contexto das experimentações artísticas dos anos 60 e 70, e do lançamento de câmeras portáteis acessíveis ao consumidor comum, há uma confluência de linguagens e suportes que culmina no fim da crença na especificidade dos meios: o artista, “ao construir sua poética, tem à sua disposição não apenas as novas tecnologias, mas toda a arte do passado – tenha sido ela reconhecida ou não – e seus meios e estilos” (MACIEL; REZENDE, 2013: 17). É nesse período que surge a videoarte, ou o vídeo de artistas.

Com inspiração nas aulas de música aleatória e experimental ministradas pelo compositor e teórico musical John Cage, na universidade norte-americana New School for Social Research, nasce em Nova York o grupo Fluxus³. Reunindo artistas de todo o mundo, o grupo marca as artes do período com seu posicionamento contrário aos valores burgueses e a defesa de que a arte deveria integrar a vida cotidiana. Diversas linguagens (música, cinema, dança etc.) eram manifestadas através de performances, *hapennings*, instalações e outros suportes inovadores para a época (MACHADO, 2007). Entre os membros do movimento estava o artista plástico coreano Nam June Paik, um dos primeiros a usar o vídeo em suas manifestações, tido como o precursor da videoarte.

O vídeo, de fácil produção e reprodução, é um objeto híbrido, fundamentalmente impuro, de identidade múltipla, “que tende a se dissolver camaleonicamente em outros objetos ou a incorporar seus modos de constituição” (MACHADO, 2001, p. 46).

³ Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html>. Acesso em 21 de maio de 2017.

Segundo Arlindo Machado, “uma das conquistas mais interessantes da videoarte foi justamente a recuperação do texto verbal, a sua inserção no contexto da imagem e a descoberta de novas relações significantes entre códigos aparentemente distintos” (MACHADO apud MACIEL; REZENDE, 2013: 46). Exploradas e difundidas, poesia sonora, videopoema, poesia visual, *computer poetry*, poesia digital, etc, formam um campo de híbridos deslocados de seus suportes tradicionais, se valendo de outras linguagens que não a verbal (MACIEL; REZENDE, 2013).

Em relação ao cinema, a videoarte é o elemento que promove o seu processo de desterritorialização e leva a uma nova forma de pensar a passagem entre imagens. O vídeo introduziu o cinema como imagem, como estética, mas, sobretudo, como dispositivo (o movimento, a luz, a projeção, a imaterialidade, o tempo etc.) na arte⁴. No âmbito do poema, que passa a existir ao materializar-se, estendê-lo a uma variedade de suportes traduz e afirma sua necessidade de transpor a própria linguagem.

A poesia é a arte da palavra também no sentido de que é, à sua maneira, arte da insatisfação humana diante dos limites da linguagem. À falta de expressão melhor, pode-se chamar ‘texto intersemiótico’ o poema que não se contenta com a permanência nos domínios incontestáveis da semiótica verbal. Ao apelar para outros códigos, ele se situa numa zona de fronteira. (RISÉRIO apud MACIEL; REZENDE, 2013: 21)

Pensar a poesia como subdivisão da Literatura, ou circunscrita a um único meio, é redutor. O poeta brasileiro Ricardo Domeneck observa que

alguns poetas brasileiros estão passando a aproveitar-se da era digital para retornar a um trabalho pluralista com a poesia, experimentando com vídeo e poesia sonora, gravando leituras e performances, colaborando com músicos profissionais. Nada há de "vanguardismo" neste fenômeno, mas do testemunhar do nascimento de suportes tecnológicos que permitem ao poeta retornar a características dormentes do fazer poético.⁵

⁴ Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis12/Poiesis_12_cinemaexposicao.pdf. Acesso em 22 de maio de 2017.

⁵ Disponível em: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2008/06/o-tal-de-voco-do-verbo-visual.html>. Acesso em 22 de maio de 2017.

3. TEMPO, POESIA E MEMÓRIA

A poesia está para o vídeo experimental assim como a literatura está para as narrativas tradicionais do cinema. Susan Sontag afirma ser o cinema uma subdivisão da literatura (SONTAG apud MACIEL; REZENDE, 2013). Se o cinema herdou a linguagem narrativa do romance, gênero literário nascido no século XIX com a ascensão da burguesia, o videopoema seria, então, o herdeiro audiovisual da poesia lírica, tradição inaugurada por, segundo Nietzsche (apud MACIEL, 2013), Arquíloco de Paros, poeta lírico da Grécia arcaica.

Ainda que seja feita essa distinção entre os cinemas possíveis, o pensador Jaques Aumont defende que não é adequado opor o cinema narrativo-representativo-industrial ao cinema experimental, visto que um conserva características do outro: “aquilo que não é representativo, como os escurecimentos e aberturas, de um lado; e, do outro, a impressão de um desenvolvimento, que forçosamente surgirá na mente do espectador, já tão habituado à ficção.”⁶

Para além dos equivalentes entre cinema e literatura, ou ainda dos opostos entre vídeo e cinema, este trabalho busca fazer ver a possibilidade de uma construção lírica da memória através do videopoema. Segundo a diretora norte-americana Maya Deren, “ao assistirmos a um filme, o ato contínuo de reconhecimento em que estamos envolvidos é como uma faixa de memória que se desenrola sob as imagens do próprio filme”⁷. Sendo a justaposição de imagens do cinema o meio de abranger a poesia.

A memória “deve constituir-se como ligação entre dados, entre testemunhos de fatos e vestígios de ação” (RANCIÈRE, 2013: 160). Em alguma medida, ela fabula a realidade ao realizá-la – como acontece, por exemplo, na ficção de memória, que “se instala no intervalo que separa a construção do sentido, o real referencial e a heterogeneidade de seus documentos” (RANCIÈRE, 2013: 160). A memória, um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios (RANCIÈRE, 2013), é, tal qual o poema, um monumento que persevera frente ao tempo.

⁶ Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/61939/86765>. Acesso em: 23 de maio de 2017.

⁷ Disponível em: <http://www.marcoareliosoc.com.br/cineantropo/deren.pdf>. Acesso em: 20 de abril de 2017.

As imagens em movimento, dispostas não-linearmente, acrescidas de elementos caros à linguagem verbal, como a fala ou o verso lido, além da trilha sonora ou ruídos externos, no vídeo, funcionam como interface (da memória) para acessar a poesia.

As imagens que a câmera proporciona são como fragmentos de uma memória permanente e incorruptível; suas realidades individuais não são de forma alguma dependentes de sua sequência no real, e podem ser montadas para compor quaisquer de vários enunciados. No filme, a imagem pode e deve ser apenas o começo, o material básico da ação criativa.⁸

Ainda para Maya Deren, o cinema não deve apenas servir como puro registro da realidade, mas renunciar à imitação da lógica causal dos enredos narrativos, “uma forma que floresceu como celebração do conceito terreno e paulatino de tempo, espaço e relação”⁹ para “ter a coragem criativa de encarar os perigos de ser invadido pela fecundidade no esforço de resolver isso de forma simples e econômica”¹⁰.

A montagem de um filme cria a relação sequencial que proporciona um sentido novo ou particular para as imagens de acordo com sua função; ela estabelece um contexto, uma forma que as transfigura sem distorcer seu aspecto, diminuir sua realidade e autoridade, ou empobrecer aquela variedade de funções potenciais que é a dimensão característica da realidade. Estejam as imagens relacionadas em termos de qualidades comuns ou contrastantes, na lógica causal dos eventos que é a narrativa, ou na lógica das ideias e emoções que é o modo poético, a estrutura de um filme é sequencial. A ação criativa no filme, portanto, ocorre em sua dimensão temporal; e por esta razão o cinema, muito embora composto por imagens espaciais, é basicamente uma forma de tempo.”¹¹

A visão de Deren está, nesse sentido, muito aparentada com o modo como Tarkovsky percebe a montagem do cinema. E em sua crença de que a estruturação poética por ligações associativas em detrimento da lógica linear (que “assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema”) é muito mais potente. Para ele, “o filme é um mosaico do tempo”, que deve estar pleno de articulações poéticas, aparentadas ao pensamento.

[...] constata-se que a lógica das ligações fundamenta-se numa interpretação simplista da complexidade da existência. O material

⁸ Disponível em: <http://www.marcoarelios.com.br/cineantropo/deren.pdf>. Acesso em: 20 de abril de 2017.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

cinematográfico, porém, pode ser combinado de outra forma, cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa. Este é o fundamento lógico que irá determinar a sequência dos acontecimentos e a montagem, que os transforma num todo. A origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e às vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica. Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional. (TARKOVSKY, 1998: 17)

As associações poéticas, para o diretor russo, intensificam as emoções e tornam o espectador mais ativo, que, sem apoiar-se em conclusões já prontas dadas pelo enredo, passa a participar do “processo de descoberta da vida”. Complexidades do pensamento e visões poéticas do mundo não devem ser forçadas a compor as estruturas da sequência linear, método pobre. Dar ao espectador somente o que lhe permita “penetrar no significado mais profundo” das representações, por meio da sensibilidade e do intelecto, faz com que o cinema ganhe em força. Força esta “que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimentos, gerando tensão numa resposta direta à lógica narrativa do autor”.

A montagem é, para o diretor russo, ditada pelo tempo. Ele a compara ao encadeamento de tubos numa tubulação: não se pode encaixar tubos de água de diâmetros diferentes do mesmo modo como peças de tempo radicalmente diversas não podem ser coladas adequadamente. “Não se pode, por exemplo, colocar juntos o tempo real e o tempo conceitual”. Ainda em alusão à tubulação de água:

A consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou "densidade", pode ser chamada de pressão do tempo; assim, então, a montagem pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior. (TARKOVSKY, 1998, 145)

De que modo se faz notar o tempo? Quando *sentimos* algo para além dos acontecimentos assistidos na tela. É quando o quadro não se esgota naquilo que é visto, “mas é indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida”. Sempre haverá mais em um filme do que se pode ver, mais reflexões e ideias do que as que foram postas conscientemente pelo autor. Em contato com a pessoa que o assiste, o filme se separa do autor, adquire mudanças de forma e significado, está em constante movimento. É, como um poema, janela de acesso para a poesia.

4. FAZER, A POESIA

Ao assumir o fragmentário como condição de existência no mundo, o pensador Jean-Luc Nancy se afasta de fechar-se na investigação do sentido da existência - “privilegiando, antes, um movimento que dá lugar a um pensamento sobre a existência dos sentidos”, escreve Maurício Mendonza Cardoso, na apresentação da versão traduzida para o português de um capítulo do livro *Resistência da poesia*. Nancy vai pensar o lugar da poesia como um limiar de sentido, ou como lugar de acesso.

A poesia é, portanto, a unidade indeterminada de um conjunto de qualidades que não estão reservadas ao tipo de composição denominado “poesia” e que não podem ser designadas, elas mesmas, a não ser ao afetarem com o epíteto “poético” termos tais como “riqueza”, “brilho”, “ousadia”, “cor”, “profundidade” etc.¹²

A “poesia” é não só esse acesso mas também o gênero, ou uma qualidade que pode apresentar-se tanto fora desse gênero como pode estar ausente das obras desse gênero. Ou seja,

“Poesia” não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de “poesia” é um sentido sempre por fazer. A poesia é, por essência, mais e outra coisa que a própria poesia. Ou ainda: a própria poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia.¹³

No movimento de dar-se com a poesia (seja em um verso, peça de teatro, fotografia ou passagem cinematográfica) é necessário mais do que apreender ou vir no encaixe de uma narrativa. Para coincidir com a poesia é preciso estar dentro do movimento daquilo que gira, ver com os olhos do dentro, tornar-se o movimento parado da *coisa* que, mesmo vista de fora, deixa de ser alheia para tornar-se uma com quem a acompanha. Do cair, a poesia é o movimento. Acessar a poesia é estar nesse movimento. Sobre a possibilidade do acesso, Nancy acredita que a poesia seja a negatividade na qual o acesso se faz o que é: aquilo que deve ceder e por isso, antes, era recusa.

O acesso é difícil, não é uma qualidade acidental, o que quer dizer que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é isso o que propriamente a poesia faz. Ela faz o difícil. Porque ela o faz, parece fácil, e é por isso, há tempos, que se diz da poesia que é “coisa ligeira”. Ora, não se trata apenas de uma aparência. A poesia faz a

¹² Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

¹³ Ibidem.

facilidade do difícil, do absolutamente difícil. Na facilidade, a dificuldade cede.¹⁴

Ainda sobre o acesso: ele está sempre por ser refeito, porque é, quando é (quando cede), a cada vez perfeito. E este sentido a que se tem acesso, na medida em que não é necessário para viver, é um excesso. O sentido “não é solicitado e pode-se ficar sem ele”. Pode-se, portanto, viver sem poesia e se questionar sobre a utilidade dos poetas. Acessar o sentido é, então, acessar o excesso – ceder a ele.

Embasado nos pressupostos de Nancy, pode-se inferir do “acesso” da poesia que seja o “susto” apregoado por Ferreira Gullar em diversas declarações feitas durante a vida, ou “os pequenos instantes de salvação” a que se referiu a poeta Matilde Campilho em entrevista concedida ao jornalista Eric Nepomuceno no programa Sangue Latino da TV Brasil ou, ainda, os *glimpses* de beleza que viu o poeta e videomaker Jonas Mekas enquanto caminhava por aí. Falar em acesso é falar da atualização do absoluto, da perfeição: seja pelo susto, pelos instantes de salvação ou pelos *glimpses* de beleza.

Quando é, ele é perfeito e mais que perfeito. Quando o acesso tem lugar, sabe-se que ele sempre esteve ali e que, da mesma forma, sempre retornará (mesmo que disso, em si, nada se saiba: mas deve-se pensar que a cada instante alguém, em algum lugar, tem acesso).¹⁵

O prazer/fruição do texto não é seguro, afirma Barthes (2003). Um texto que agradará uma vez, não necessariamente o fará da segunda. “É um prazer precário (obtido através de uma prece silenciosa dirigida à vontade de sentir-se bem e que essa vontade pode revogar).” E isso talvez não se refira à poesia mas, talvez, à “fenda” em que o acesso a ela se dá.

¹⁴ Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

¹⁵ *Ibidem*.

5. VÍDEO, SUPORTE FLUIDO

O princípio fluido do vídeo, a possibilidade que leva consigo de deriva, não-linearidade, superposição de imagens e ainda a captação direta (imagem e som), o torna um meio de fluxo, que permite a experimentação (BENTES, 2007). Assim, o vídeo, em sua potencialidade de explorar o espaço, seguir o gesto e acompanhar o movimento, pode servir de “bloco de anotações” audiovisual, quase um rascunho – sem conotação negativa, mas no que pressupõe a liberdade de seu uso.

O “vídeo experimental”, para o videoartista Carlos Nader, nada mais é do que uma nomenclatura que fala da “experiência encarnada de fazer o vídeo” ou, de modo mais simples, que o vídeo tem de ser o resultado da experiência de fazê-lo. É nessa busca que se lança o projeto de cunho prático a que se refere este artigo.

A câmera é apenas uma desculpa para que eu possa estar em qualquer lugar. Colocando questões. Olhando. A edição é apenas uma desculpa para que eu faça conexões. Entre as questões. Entre os olhares. (NADER, 2007: 227)

Nader realça que o prefixo “vídeo” é, não uma derivação do verbo latino *videre* (ver) ou uma referência ao suporte abstrato que carrega a obra, mas uma referência ao aparato técnico que o produz. “Pincel também é tecnologia mas eu nunca ouvi falar de *pincelarte*” (NADER, 2007: 226). Seria o nome, nesse caso, um indício da sobrevalorização do meio. “Toda arte nasce da relação carnal entre a necessidade de expressão e alguma *tecnologia*, tenha ela sido criada pelo homem ou pela natureza” (NADER, 2007: 226). Aproximar essa análise ao formato “videopoema” destaca a mudança de suporte (de papel para vídeo) que preserva o lirismo. O videopoema seria, assim, um poema que se vê.

Em *Não me fale do fim*, videopoema a que se refere este trabalho, imagens tomadas da realidade dispostas com narrativa em *off*, poemas, música e ruídos, amparadas no suporte fluido que é o vídeo, culminam num documento audiovisual que não faz oposição entre real e invenção ficcional – é documento lírico, registro poético, paisagem interior.

Por meio da experimentação na edição do videopoema, a associação entre signos e seus desdobramentos de significações são suscitados. É na montagem que se “afirma a potência de enunciação inerente a todas as coisas mudas, como também o poder

infinito do poema para se multiplicar, ao multiplicar seus modos de enunciação e seus níveis de significação." (RANCIÈRE, 2013)

6. DA PRÉ A PÓS - RELATÓRIO DE PRODUÇÃO

Deste capítulo em diante serão descritos os processos referentes à feitura do videopoema em si: sua concepção, os métodos, as influências, a execução e a finalização. O videopoema intitulado *Não me fale do fim*, referido neste relatório, teve todas as suas etapas, da concepção à finalização, realizadas por Ana Luiza Rigueto. É uma produção autoral de cunho criativo, fruto do interesse da autora pela palavra e pela experimentação.

Quer afirmar a intuição como método, o corpo consciente que, em lugar de anestesiado e passivo, se move com pés de dançarino e olhos de poeta no cotidiano – a intuição a fazer fluir o movimento ágil e a percepção que não quer se deixar engessar. O intuito é construir uma narrativa da sensação, que valorize o instante e, no seu acúmulo (esquecer, lembrar), edifique a memória em sua não-linearidade e intermitência.

6.1 Concepção

O fazer o videopoema partiu da vontade de realizar um trabalho autoral, experimental que tivesse a palavra como um de seus pontos centrais. Primeiro, uma ideia vaga: seria algo com vídeo - suporte fluido, que permite liberdade de escolha temática, formato e duração. Pela indefinição de abordagem, mas com a indicação de que seriam temas subjetivos cujo teor partisse do arquivo da autora – seus poemas, suas impressões pessoais, sua movimentação e os registros provenientes disto, se chegou ao videopoema.

Como o trabalho deveria ser o mais viável possível, o equipamento utilizado para captar as imagens e os áudios seria o aparelho de celular de uso pessoal da autora – assim, os vídeos poderiam ser feitos com maior mobilidade e praticidade. A preocupação estética do trabalho não se alinha à qualidade da imagem resultante de aparato técnico de alta resolução e complexidade de enquadramentos, não sendo essas características deste projeto. A amplitude de registros viabilizada por um dispositivo quase sempre ao alcance das mãos resulta em uma estética de registro caseiro – e portátil.

A respeito da temática, a primeira menção era fazer uma construção predominantemente teórica sobre a memória e o tempo. Mas essa intensão prejudicava o processo. A liberdade necessária para que a narrativa fluísse encontrava resistência em uma pretensa racionalização, que destoava do tom poético e subjetivo pretendido. Os

temas emergiram conforme eram vasculhados os arquivos particulares da autora, textuais ou audiovisuais, e conforme as questões recebiam tratamento sincero: a “curadoria” dos registros foi guiada pela recorrência (insistência) temática com que apareciam.

Mesmo durante a edição, o videopoema ainda não estava todo ele formulado ou com seu fio condutor concebido, ele foi se constituindo de dentro do processo.

6.2 Objetivo

Este trabalho se movimenta na construção de um sentido poético por meio da narrativa audiovisual. Embasado na videoarte, mais especificamente no formato videopoema, ao explorar temas como a passagem do tempo, o amor e o desaparecimento, costura um olhar subjetivo que deságua num mural sensível da memória. Voz, imagens em movimento e montagem não-linear da narrativa vão se achegar a um vídeo que é esforço “braçal” (sendo a edição uma espécie de carpintaria) e fluidez lírica.

Partindo do pressuposto que a escrita não é a única linguagem e o papel não é o único suporte para a poesia, o objetivo não é buscar por um sentido pragmático, dar uma informação factual, relatar um acontecimento ou contar uma história de registro cronológico, mas o próprio fazer poético. Em suma, não há intenção de documento, mas de ser passagem de acesso à poesia, como o é um poema.

“Poesia” não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de “poesia” é um sentido sempre por fazer.¹⁶

Há, portanto, um “eu-lírico” que, na mesma medida em que se move e diz, também assiste (se assiste?). E que ao acessar, talvez, também abra passagem para a poesia de que não dá conta a fixidez da montagem clássica. O intuito deste trabalho é fazer um poema audiovisual, que privilegie a sensação e a sutileza, por vezes minguadas pela racionalidade objetiva das narrativas convencionais – e em que se tenta enquadrar a percepção subjetiva. Sendo o seu fazer, passar por esse processo criativo e ter o vídeo como rastro dessa experiência, objetivo principal.

¹⁶ Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

6.3 Processo e métodos

O início do processo se deu com uma pré-seleção de todo o arquivo audiovisual proveniente do aparelho celular, previamente acumulados no HD do computador da autora. Havia registros desde o ano de 2015 até o ano atual, 2017. Conforme novos vídeos iam sendo gravados, eram descarregados lá. Paralela a essa busca, uma triagem nos cadernos, bloco de notas do celular, papéis avulsos e arquivos de texto digitais – blog e arquivos de Word. Aos poucos, aqueles registros, lidos e relidos, vistos e revistos, iam começando a formar um sentido que seria experimentado na ilha de edição.

Foi iniciado um relatório de produção, espécie de diário de trabalho, que serviu muito bem como meio de autorreflexão sobre os processos para aterrissar o videopoema na montagem e se tornou parte do método de trabalho. Não era mera listagem de referências ou espaço para elaboração de roteiro. Era um meio de externar as conclusões ou chegar até elas, avaliar os resultados, como fazer para melhorá-los e registrar as referências que reverberavam de modo mais importante para a realização do projeto. Por exemplo, trecho escrito no dia 12 de abril:

Andei preocupada em montar um material plausível, minimamente acadêmico, com influências distinguíveis sobre o tempo. Estava mais preocupada em partir do relatório e com as referências teóricas. Achei que assim seria melhor. Mas o material cristalizado das teorias me minava. Precisava de influências que comunicassem comigo, espontaneamente.¹⁷

E ainda:

Segui lendo A aprendizagem do ator. A ação, a criação, o estar presente, o estudar a si mesmo para reagir. Ter um corpo pleno. Saber onde o peso trava para afrouxar. Fui lendo e entendendo a necessidade de criar - antes de teorizar demais. A espontaneidade. Fui identificando: onde não era sincero eu precisava afrouxar, deixar fluir alguma coisa nova ou uma ideia antiga estocada, freada.¹⁸

O relatório de produção foi um meio de permitir que o processo criativo se desse de modo mais autônomo. E de entender o que seria o videopoema (trecho do dia 17 de abril):

Hoje peguei de novo meus cadernos para fazer uma varredura. Encontrei escritos que pretendo usar e já os marquei. Está parecendo

¹⁷ Trecho retirado do diário de produção da autora deste projeto. Não disponível para consulta.

¹⁸ *Ibidem*.

uma colcha de retalhos, essa busca. Como escreveu Virginia Woolf em algum lugar, a memória é um fio frouxo que costura um emaranhado de pequenos tecidos. Mais ou menos como acontece na edição do vídeo.¹⁹

Para a edição, foram estipulados cronogramas. Por exemplo, durante a primeira semana, à partir do fim da tarde até o fim da noite de todos os dias, se daria a edição sem roteiro prévio. Nesse período, aconteceria a livre experimentação de voz, imagens, efeitos, e no final de cada noite uma sequência estaria mais ou menos acabada. Cada sequência era um vídeo-rascunho que provavelmente seria sucedida pela sequência produzida no dia seguinte e que poderia sofrer alterações subsequentes, conforme necessário.

Rever trechos, poemas e vídeos repetidas vezes, juntamente com a experimentação na ilha de edição foi o meio pelo qual se chegou a um roteiro bastante maleável, um rascunho do fio da meada, que ia sendo escrito, reescrito, acrescido de novas partes enquanto caminhava o fazer do poema audiovisual e outras ideias surgiam.

Outro aspecto importante do processo foi a constante busca por entrevistas, depoimentos ou artigos dos cineastas, videoartistas ou poetas que inspiraram este projeto. A voz e o olhar dos realizadores que coadunavam com o modo como a autora intentaria realizar este videopoema acabavam por pô-la mais consciente em sua busca. O videomaker e documentarista Carlos Nader, em uma entrevista²⁰, menciona que ao dizer que um trabalho é experimental não está se referindo propriamente, ou exclusivamente, à linguagem, que não é apartada, destacada de nós:

A linguagem é o que constitui a gente. A gente é linguagem, num plano mais etéreo, somos um feixe de linguagens. É isso o que forma a nossa identidade, além do corpo e da parte biológica. A gente é uma série de narrativas e discursos sobre nós mesmos.

Para ele, ser “experimental” quer dizer estar relacionado às suas experiências de vida, sendo o vídeo a consequência dessas experiências. “Acho que eu fui atrás de fazer vídeo quase como desculpa para ter experiências.”²¹

A diretora de *Mutun*, Sandra Kogut, a quem interessam mais as paisagens mentais e os estados de espírito dos personagens do que o “efeito do real”, pensa ser o cinema o lugar perfeito para se falar de sensações e sutilezas e realizar trabalhos

¹⁹ Trecho retirado do diário de produção da autora deste projeto. Não disponível para consulta.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=16K2S4KYor4>. Acesso em 2 de março de 2017.

²¹ Ibidem.

autorais. “Quando você assina um filme, aquilo tem um sentido muito importante. Você diz: isso sou eu, nesse momento da vida, em relação a esse assunto.”²² A autora também enxerga um componente de “absurdo” no trabalho criativo, que é programar-se para ter uma ideia. Dizer “agora vou ter uma ideia” para ela é como dizer “agora vou me apaixonar”, não há controle.

Fazer um trabalho criativo, artístico é um jeito de estar no mundo. É o seu jeito de olhar, de estar... Tudo aquilo, no fundo, está relacionado com trabalho de criação. Você está sempre fazendo. Tem horas que aquilo é mais concreto, você vê se materializar na sua frente. E tem horas que parece que você anda no deserto, não acontece nada. Mas no fundo, você está sempre em um processo de criação.²³

Essas entrevistas, vídeos ou artigos serviam como meio de legitimar – lembrar – que o trabalho criativo deveria ser cavado em sua particularidade, do feixe de linguagens da vivência da autora e formar um universo sensível particular. Essa coleta de olhares de artistas referência, rever os arquivos (texto ou vídeo) selecionados repetidas vezes e a experimentação na ilha de edição foram fundamentais para pousar o ideário do poema no suporte do vídeo.

Os artistas que suscitaram a inspiração para que fosse realizado este projeto foram a poeta portuguesa Matilde Campilho e o videomaker lituano-americano Jonas Mekas. Matilde tem alguns curtos videopoemas carregados no YouTube (seu livro impresso, *Jóquei*, foi publicado em 2015 no Brasil), da época em que ainda não havia estreado no mercado editorial. Seus vídeos são constituídos por cenários poeticamente cotidianos, lugares onde ela esteve iluminados pela maneira como os via.

Mekas é autor de um dos mais extensos vídeos experimentais já lançados, o *I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, filme com 4h48min de duração, em que contrói uma narrativa não-linear à partir de 30 anos de filmagens domésticas. É algumas vezes chamado de “pai do cinema de vanguarda americano” e seu hábito de registrar tudo faz com que ele se declare, antes de poeta ou videomaker, verdadeiro cinegrafista.

Fazer do cotidiano matéria-prima e cenário para a poesia conecta esses dois artistas, que se valem, cada um a seu modo, da percepção subjetiva para viabilizar o acesso a um mundo em que o lirismo é possível e salta aos olhos. Levados por um senso de registro sem pretensões meramente descritivas, eles apreendem do mundo o que

²² Disponível em: <https://vimeo.com/57689557>. Acesso em 15 de abril de 2017.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=baLbWQhUD2g>. Acesso em 15 de abril de 2017.

querem que seja visto através deles, ou o que não podem se privar de oferecer – a beleza grande das coisas miúdas. Pode-se dizer que a matéria-prima de seus trabalhos são os seus *vislumbres*.

O videopoema referido neste artigo discretamente intenta, longe de cópia ou releitura menor, fazer vênua aos artistas supracitados, que foram porto das experimentações realizadas pela autora neste trabalho. É importante frisar também que, devido ao processo criativo e individual, não houve uma linearidade ordenada na execução das etapas deste projeto, havendo mesclas entre pré-produção, produção e finalização.

6.4 Trilha sonora, infra-estrutura necessária, gravação e edição

A peça audiovisual em questão contém em sua trilha sonora majoritariamente sons e ruídos de captação direta com o uso do celular da autora. Houve no entanto, inserção de duas músicas como trilha sonora: “Nada em vão”, do compositor e cantor brasileiro Rodrigo Amarante e a “Gymnopédie n°1”, escrita pelo compositor e pianista francês Erik Satie. Houve também uma captação direta da música “Hips don’t Lie”, da cantora colombiana Shakira.

Como o videopoema seria constituído por imagens cotidianas, para que houvesse um padrão de resolução, movimento e enquadramentos possíveis, além de agilidade para a captação e disponibilidade de um aparato acessível a qualquer momento, todos os vídeos e áudios foram captados pelo smartphone da autora. Sendo este o único dispositivo necessário para a captação dos vídeos e mesmo das vozes em *off* do videopoema. Ser compacto e não necessitar de preparos prévios para manuseio fizeram com que o celular pudesse ter uso próximo ao espontâneo. Registros feitos antes da idealização do projeto foram utilizados tanto como os capturados durante a sua realização.

As gravações não seguiram um ordenamento cronológico para acontecer. Como parte do acervo audiovisual para este projeto já estava sendo captado despreziosamente desde 2015, constituindo um arquivo do qual a autora fez uma pré-seleção, não houve necessidade de um cronograma rígido de gravações. O que houve foi, após a idealização do projeto, a busca pela sistematização do olhar e do costume, que se voltassem para o cotidiano alertas, mesmo na dispersão, dispostos à captação

audiovisual. Uma iniciativa mais a postos de fazer registros, que serviriam ou não para compor o videopoema.

As vozes em *off* foram experimentadas em diferentes entonações para que se chegasse a resultados mais próximos a uma fala natural, pouco recitada. Para a edição do videopoema foi utilizado o programa Adobe Premier Pro CS5.5, sediado no notebook pessoal da autora.

Por meio da experimentação na montagem, a associação entre signos e seus desdobramentos de significações eram suscitados. É na montagem que se “afirma a potência de enunciação inerente a todas as coisas mudas, como também o poder infinito do poema para se multiplicar, ao multiplicar seus modos de enunciação e seus níveis de significação.” (RANCIÈRE, 2013)

Em *Não me fale do fim*, videopoema a que se refere este trabalho, imagens tomadas da realidade dispostas com narrativa em *off*, música e ruídos culminam num documento audiovisual que não faz oposição entre real e invenção ficcional – é documento lírico, registro poético, paisagem interior.

7. CONCLUSÃO: NÃO ME FALE DO FIM, O VIDEOPOEMA

Este videopoema foi filmado como se escreve em um bloco de notas: aos poucos, captando-se pequenos instantes, fazendo-se registros breves. A palavra falada vem para conduzir, senão o olhar, a sensação e o pensamento filme adentro. Estes agrupamentos de imagens e sons formam “figuras”, “coreografias apanhadas em pleno ar” (BARTHES, 2003) - vislumbres, *glimpses*. Se uma pessoa, ao menos, assistindo ao poema pensar “é isto” ao reconhecer uma figura, e vibrar, terá atestado força da obra poética.

A intenção não foi fazer um filme-diário, confessional e descritivo. Apesar da possibilidade de esbarrar neste resultado, o intuito é ser poema audiovisual, um mural sensível da memória, a organização intuitiva de impressões e pensamentos persistentes. Seria um filme bastante pessoal, documental, até certo ponto, e lírico. Na seleção do excedente informacional dos dias (registros, impressões, notas, sons, vozes, rostos) realizar (fabular) um cenário interno por meio da disposição de impressões.

Este filme se queda sobre o suporte de uma experimentação primeira com vídeo e o combustível dos olhares de outros realizadores e poetas afins – Campilho, Mekas, Marker, Nader, Kogut – que, abarcados no olhar da autora deste trabalho, davam aval à medida que emprestavam sua régua à intuição dela. Tanto que foram imprescindíveis as entrevistas e demorar-se mais em obras que com maior força magnetizavam a atenção da autora do referido videopoema. Não no intento da imitação, mas por funcionar como trampolim.

O videopoema acaba tendo por objetivo fazer da câmera os olhos a captar a luz e, posteriormente, na edição, ser fusão incorpórea com a realidade. Primeiro, um olhar a percorrer tudo, depois, o próprio movimento. E, então, a narrativa da memória pela poesia. Ver, esquecer, lembrar – e, ao lembrar, conjugar uma realidade outra mas a mesma ainda, fabular o já vivido pela sensação.

A memória apartada do tempo constitui o videopoema. Quer dizer, poema, vídeo são monumento: referencial do que está apartado do tempo. Tudo passa, menos o monumento.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2003.
- BENTES, Ivana. **Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo**. In: Made in Brazil: três décadas de vídeo. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2007, 111-128.
- CICERO, Antonio. **Poesia e Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Coleção Contemporânea, 2012.
- JANUZELLI, Antonio. **A aprendizagem do ator**. São Paulo, Editora Ática, 1986.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Editora Edusp, 2001, 21-48.
- MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brazil: três décadas de vídeo**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2007, 111-128; 169-202; 225-228.
- NADER, Carlos. **Vidarte**. In: Made in Brazil: três décadas de vídeo. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2007, 225-228.
- REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. **Poesia e videoarte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Funarte, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. São Paulo, Editora Papyrus, 2013, 159 – 170.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, 7-30; 118-150.
- NANCY, Jean-Luc. **Fazer, a poesia**. Revista ALEA, da Pós-Graduação em Letras Neo-Latinas, da Universidade Federal do rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 16 de maio de 2017.
- GRUPO FLUXOS. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html>. Acesso em 21 de maio de 2017.

PARENTE, André. **Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense. Disponível em:

http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis12/Poiesis_12_cinemaexposicao.pdf. Acessado em: 22 de maio de 2017.

DOMENECK, Ricardo. **O tal de voco do verbo visual**. Disponível em: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2008/06/o-tal-de-voco-do-verbo-visual.html>. Acesso em 22 de maio de 2017.

AMÂNCIO, Maria Ângélica. **O cinema: quando a palavra sobressai**. Revista Non Plus, da Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo. Disponível em: <file:///C:/Users/Ana%20Luiza/Downloads/61939-116970-1-PB.pdf>. Acesso em 23 de maio de 2017.

DEREN, Maya. **Cinema: o uso criativo da realidade**. Disponível em: <http://www.marcoareliosc.com.br/cineantropo/deren.pdf>. Acesso em: 20 de abril de 2017.

FILMES, VIDEOS E OBRAS AUDIOVISUAIS

CAMPILHO, Matilde. **Fevereiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VasLnEWnAxY>. Acesso em 1 de março de 2017

Carlos Nader - Encontros de Cinema (2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=16K2S4KYor4>

DEREN, Maya; HACKENSCHMIED, Alexandr. **Meshes of the Afternoon**. Produção: Maya Deren, Estados Unidos da América, 1943. 14 min. Mono, 16mm.

DEREN, Maya. **At Land**. Produção: Maya Deren, Estados Unidos da América, 1946. 15 min. Mono, 16mm/35mm.

Entrevista com Sandra Kogut. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=baLbWQhUD2g>. Acesso em 15 de abril de 2017.

MARKER, Chris. **Sans Soleil**. Produção: Argos Films, França, 1983. 104 min. Mono, 35 mm.

MEKAS, Jonas. **I was moving ahead when i saw glimpses of beauty**. Produção: Jonas Mekas, Estados Unidos da América, 2000. 288 min. Mono, 16mm.

NADER, Carlos. **Homem comum**. Produção: Bretz Filmes, São Paulo 2014. 103 min. Stereo. Fullscreen.

NADER, Carlos. **Pan-cinema permanente**. Produção: Já filmes, Brasil, 2008. 83 min. Son, Color.

ROCHA, Glauber. **Terra em transe**. Produção: Mapa Filmes, Brasil, 1967. 106 min. Mono, 35mm.

Sandra Kogut - Retrato em movimento 3. Disponível em: <https://vimeo.com/57689557>. Acesso em 15 de abril de 2017.

TARKOVSKY, Andrei. **O espelho**. Produção: Erik Waisberg, União soviética, 1975. 106 min. Mono, 35mm.