POESIA E VIDEOARTE

RENATO REZENDE
KATIA MACIEL

C.

SUMÁRIO

POESIA E VIDEOARTE 6

O ARTISTA PLURAL 7
OS MEIOS HÍBRIDOS 18
POETA/POESIA/POEMA 23
POESIA/VIDEOARTE 29

ALBERTO SARAIVA, OXI 48

LENORA DE BARROS, NÃO QUERO NEM VER 64

ANDRÉ PARENTE, ENTRE MARGENS 78

BRIGIDA BALTAR, O AMOR DO PÁSSARO REBELDE 102

FERNANDO GERHEIM, CINEPOEMA NO BOSQUE 116

MARILÁ DARDOT, ENTRE-NÓS 130

SARA RAMO, OCEANO POSSÍVEL 140

RETORNO E REPETIÇÃO 152

ANDRÉ PARENTE

ENTRE MARGENS

ANDRÉ PARENTE É ARTISTA E TEÓRICO DO CINEMA E DAS NOVAS mídias. Em 1987 obtém o doutorado na Universidade de Paris 8 sob a orientação de Gilles Deleuze. Em 1991 funda o Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-Imagem) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre 1977 e 2007 realiza inúmeros trabalhos de filme, vídeo e instalações nos quais predominam a dimensão experimental e conceitual, trabalhos apresentados no Brasil e no exterior (Alemanha, França, Espanha, Suécia, México, Canadá, Argentina, Colômbia, entre muitos outros). É autor de vários livros: *Imagem-máquina* (1993), *Sobre o cinema do simulacro* (1998), *O virtual e o hipertextual* (1999), *Narrativa e modernidade* (2000), *Tramas da rede* (2004), *Cinema et narrativité* (L'Harmattan, 2005), *Preparações e tarefas* (2007), *Letícia Parente: uma arqueologia do cotidiano* (2011 em parceria com Katia Maciel), *Cinema em trânsito* (2012), *Cinema/Deleuze* (2013), *Cinemáticos* (2013, no prelo), entre outros. Nos últimos anos obteve vários prêmios: Prêmio Transmídia do Itaú Cultural, Prêmio Petrobrás de Novas Mídias, Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, Prêmio Petrobrás de Memória das Artes, Prêmio Oi Cultural, Prêmio da Caixa Cultural Brasília, Prêmio Funarte de Arte Contemporânea.

Entre margens, videoinstalação, 2004, 18 min
Narração **Luiz Fernando Carvalho**
Fotografia **Luis Felipe Sá**
Música **Fernando Moura**
Montagem **Leonardo Domingues**
Diretor de Produção **Marcio Pinto**
Produção **N-Imagem**
Apoio **MP2 Produções e Allternativa Filme X**
Agradecimentos **Luiz Fernando Carvalho, Daniela Bousso, Katia Maciel, Nilton Cacheado**

KATIA André, você poderia descrever a sua instalação *Entre margens*?

A instalação é bastante simples. São duas imagens projetadas e dispostas uma diante da outra. O espectador fica sentado no meio delas: de um lado ele vê o rio, e do outro ele vê a terra em contracampo. O campo/contracampo é um importante dispositivo de representação do cinema. Muitos filmes o utilizam em situações de diálogo, por exemplo, quando se mostra um interlocutor e depois o outro, e assim sucessivamente. Então temos o rio e a terra, mas o rio é feito de descontinuidades temporais, os vários momentos do dia – amanhecer, entardecer, anoitecer, meio-dia, etc. No primeiro plano do rio, vemos a grama. Ora ela parece bem verde, ora seca: dá a sensação de uma grande variação em relação às mudanças da natureza durante as várias estações ano. A imagem possui várias camadas: às vezes, tem-se a sensação de que a água está parada (e de fato você vê a imagem da água parada) e, ao mesmo tempo, sobreposta a essa imagem, vemos outra camada na qual vemos a água correndo em câmera acelerada. O fluxo rápido e a água parada coexistem. Às vezes, vemos a água indo para trás e para frente ao mesmo tempo, outro efeito de edição. Portanto, há saltos temporais, sobreposições e mudanças de velocidade que dão esta sensação de que o tempo é transitório e efêmero. E, no entanto, todas essas mudanças e saltos não

são percebidas de forma artificial. Isto quanto à imagem do rio, pois do outro lado, temos em contraponto, a terra, uma imagem estável, sem sobressaltos, saltos, cortes, nem sobreposições ou acelerações e desacelerações. Pelo contrário, é quase uma fotografia. Veem-se as coisas evoluírem lentamente, como a nuvem que passa, a grama se mover ao sabor do vento. Tudo existe tal como se estivéssemos observando a natureza, como se ela fosse algo imutável. Criei uma estrutura na relação entre campo (imagem A) e contracampo (imagem B) em que há um movimento de câmera para esquerda, de tal maneira que a imagem do rio (A) se transforma em igual à imagem da terra (B). Nesse momento, o filho aparece de lugar nenhum e corre, foge. É o momento final do encontro, quando o filho chama o pai e propõe a ele que troquem de lugar na canoa, pois já estava lá há muito tempo, vivendo no meio do rio. O filho se assusta com o pai, diz que o pai parecia vir do além, e foge. Depois as duas imagens ficam iguais (A se torna igual a B). Mas na imagem da terra (B) há um movimento panorâmico, também circular, em direção ao lado esquerdo, de forma que a imagem passa a mostrar o rio, exatamente como a imagem A foi outrora. A câmera para diante do rio e tudo recomeça, mas com as imagens em posições invertidas (A passa a mostrar a terra e B o rio), ou seja, o rio vai ficar do lado contrário: se ele era campo, ele vira contracampo e vice-versa. Nesse sentido, cada imagem contém o campo e o contracampo; eles são sequenciais em cada imagem isoladamente. Isto é, cada um dos lados contém as imagens do rio e da terra ao mesmo tempo, mas são mostradas numa relação de campo/contracampo. Pois quando uma mostra a terra, a outra mostra o rio e vice-versa. O filme é um *loop* com duas faces, uma mostra as duas partes do filme (rio/terra), enquanto o outro mostra as mesmas partes em ordem inversa. As partes se intercalam sequencialmente, de tal maneira que há sempre essa relação entre campo/contracampo invertida: enquanto de um lado vemos o rio, do outro vemos a terra. E não se vê nada entre eles, a não ser no momento em que o filho surge do nada, como se ele estivesse no lugar da câmera (extracampo) – este lugar virtual, ausente, invisível, mas a partir do qual, tudo o

que vemos se constitui e se torna imagem. Este lugar nada mais é do que um vazio ocupado pela voz, o centro da sala. Poderia não ter mostrado o filho, já que ninguém senão o filho aparece. Mas achei que todo o drama do conto se dá em torno do lugar do pai, lugar que o filho propõe ocupar, mas que falha em ocupar. Que lugar é este? Claro que ele coloca uma série de questões, inclusive metafísicas. Poderíamos dizer, o que é mais evidente, que ele é o lugar do pai, instância puramente virtual, uma casa vazia, como se diz no estruturalismo, ou o nome do pai, como se diz em psicanálise. Quando o filho propõe ao pai trocar de lugar com ele, isso remete claramente ao processo de constituição do sujeito (filho), que no final da história se perguntará: "sou homem depois desse falimento?", ou seja, depois da "falta", a saber, da fuga. Pelo fato de não ter tido coragem de assumir o lugar do pai, o filho sente todo o remorso do mundo, como se não fosse ninguém (sujeito). É que ele toma consciência de si a partir da relação com o pai, com o "outro". Mas essa impossibilidade o faz sofrer de tal maneira que pede que, ao morrer, coloquem-no em um caixão como uma canoa, para descer o rio. Esse é o mistério da voz e da narrativa nesse trabalho. Porque, se por um lado, a voz é um centro

de interioridade, como nas vozes *over* e englobantes do cinema, a problemática vivida pelo filho é a da sua própria dificuldade de constituição enquanto sujeito e centro; e se torna um vazio que não pode se encarnar senão como algo que está dentro apenas porque está fora, a distância sem distância.

KATIA Você poderia comentar o som da instalação?

O som é feito basicamente de dois elementos: um é a voz do narrador, pois o conto, que também pode ser lido como um poema em prosa, remete às tradições orais. O filho conta a história, a sua própria história, que é também a história do seu pai e da sua família, e isso interfere no processo de espacialização do som. A caixa que fica em cima do lugar onde estão sentados os espectadores contém a voz do narrador, e as quatro caixas que estão nos cantos da sala contêm um princípio de melodia e harmonia, que juntamente com uma série de outros sons – pássaros, água, vento, vozes, sussurros – gira na mesma direção em que haverá os dois movimentos panorâmicos. São movimentos sempre para a esquerda, ou seja, o primeiro movimento da câmera que está mostrando o rio é da direita para esquerda, e o outro, da terra, também. Com isso, completa-se o movimento de 360°, cada câmera girando 180°. E, durante quase os vinte minutos de duração do filme, há uma série de oito movimentos de giro da música. Com isso, a cada três minutos mais ou menos, a música faz uma volta completa, sendo que alguns elementos da música giram enquanto outros permanecem; por exemplo, os canais que vão estar ao lado da imagem do rio emitem mais som da água...

RENATO Venho da poesia, e lá percebo uma crise. E, ao mesmo tempo, percebo trabalhos muito poéticos em outras áreas das artes, e estou interessado em fazer essa aproximação. O cinema deve muito ao diálogo com – e ao mesmo tempo influencia – a literatura e a ficção, apesar de algumas pessoas não saberem sequer que o cinema é narrativo. Além disso, vejo uma ligação entre a poesia e a linguagem de vídeo; isso se dá na própria materialidade, e nas ferramentas – *enjambement*, metonímia, metáfora. E você falou de campo e contracampo, de extracampo no trabalho de que estamos falando, traz esses atravessamentos, até por ser feito a partir de um texto curto de Guimarães Rosa, que já é potencialmente poético; e você vai além, lançando-o – acho essa uma das grandes virtudes do seu trabalho – para o ambiente, colocando outros elementos. Que ligações você vê entre essas duas linguagens, a poesia e o vídeo, e como explora isso?

Escrevi uma tese sobre a questão da narratividade do cinema. Para a semiologia, a linguagem cinematográfica está baseada no fato de que o filme conta uma história, e ao contá-la, produz certo número de articulações – que os semiólogos chamavam de sintagmáticas – que faziam o espectador entender o que é o antes e o depois do ponto de vista da história que o filme conta (conteúdo ou universo representado). A linguagem cinematográfica, para os semiólogos, nada mais é do que certa maneira de, usando apenas a imagem, organizar as relações de antes e depois de tal forma que o espectador possa saber que tal fato aconteceu antes de tal outro, e tal imagem vem antes ou depois de tal outra, ou até simultaneamente. A ideia de montagem alternada tem a ver com criar uma simultaneidade temporária. Enquanto X está acontecendo, Y está acontecendo. Como é que o espectador sabe disso hoje? No início do cinema havia uma cartela para dizer "enquanto isso...", assim como havia cartelas para anunciar os flashbacks, as voltas no tempo. Hoje em dia, nós já estamos tão impregnados de imagens, que não precisamos mais de uma cartela para dizer que estavam "dez ou quinze anos antes". Na tese tentei fazer uma crítica à semiologia dizendo que a narrativa do cinema não se atém apenas à imagem. Porque no cinema moderno é impossível entender as relações temporais sem o som. E existe um tipo de cinema do pós-guerra, onde a própria narrativa pode ser dita "disnarrativa" – emprego o termo de Alain Robbe-Grillet, pois se constitui e se destitui ao mesmo tempo, ou seja, só há significação local. Globalmente não existe significação. Por exemplo, num filme como o *Ano passado em Marienbad*, o homem está tentando convencer a mulher,

quando ele a encontra no hotel, de que eles se encontraram no ano passado em Marienbad. Ela nega o encontro. O filme afirma as duas coisas como uma possibilidade: houve e não houve o encontro, ao mesmo tempo, e a verdade só pode ser local. Globalmente não dá para decidir por um ou por outro. Inclusive há uma discussão sobre o filme, uma vez que Alain Resnais estaria mais pelo não, e o Robbe-Grillet pelo sim. Este último fez o roteiro, mas fez mais do que o roteiro, assim como Marguerite Duras foi mais do que uma roteirista de *Hiroshima meu amor*. Resnais procurou esses escritores para estabelecer um tipo de colaboração rara, de alguém que fosse uma espécie de coautor do próprio filme. E, de fato, o Robbe-Grillet participou, seguiu todo o processo de realização do filme, assim como Duras, e não é à toa que depois os dois se tornaram cineastas. Voltando à questão da narrativa, a narrativa contemporânea também é uma crítica à semiologia, porque ela pensava a significação do filme globalmente, e as relações de antes e depois contribuíam para se ter uma imagem do todo que era o filme, ou seja, das relações de causa e efeito até um entendimento global. No cinema contemporâneo, em *Cidadão Kane*, *Ano Passado em Marienbad*, só há significação local; isso já é por si só

uma questão. Já o vídeo com suas quase narrativas ou narrativas fragmentadas e lacunares, e mais ainda a instalação, com múltiplas projeções, trouxeram outras possibilidades para a narrativa. O vídeo, ao contrário do que muita gente pensa, não nasceu com o *video single channel* (monocanal), ou seja, quando um vídeo é mostrado apenas em uma imagem no monitor, ou em uma única projeção. Os videoartistas produziram instalações praticamente desde o início; instalações que espacializaram a imagem, usando muitas vezes múltiplas imagens, para com isso criar um processo de possibilidades narrativas que era completamente diferente do cinema tradicional, onde basicamente lidamos com uma única imagem frontal. Então, por exemplo, no caso da minha instalação, tem-se duas imagens. Com três ou quatro imagens, mudamos ainda mais radicalmente as possibilidades ao nível da narrativa. Além disso, o percurso que se faz na instalação equivale a uma edição, porque se ouve primeiro um personagem dizendo uma coisa, e na sequência ouve-se o outro falando outra. Por isso, a montagem que o espectador faz no seu percurso é sempre singular; cria um sentido para a instalação que difere completamente do percurso de outros espectadores. O tempo que cada espectador leva para fazer seu percurso também é diferente e também muda o sentido do trabalho e da narrativa. E assim cada instalação recria o dispositivo do cinema. O cinema também é uma instalação, só que o cinema é uma instalação datada que deu certo, que se impôs; tornou-se hegemônica, ao ponto das pessoas pensarem que o cinema é necessariamente o cinema de sala. E o cinema de sala tem três elementos ou dimensões absolutamente estruturantes: a sala de cinema, herdada do teatro italiano; a tecnologia, que até pouco tempo era básica e quase exclusivamente a da câmera e do projetor com película; e a narrativa ela mesma. Ou seja, havia uma película que alguém filmava e depois editava, depois passava para uma cópia final que era projetada na sala de cinema. Essa tecnologia de captação e projeção foi o que predominou no cinema durante praticamente quase todo o século xx; ele se afirmou como a arte que a gente conhece, e só recentemente ele deixou de usar a película. Já as questões de linguagem estão mais ligadas

diretamente a questões poéticas, estéticas. Ou seja, da narrativa propriamente dita, pensada como alguma coisa que está relacionada a uma maneira de estruturar uma história, tanto na forma com que cada cineasta organiza as relações de espaço e de tempo para fazer os espectadores compreenderem o que é antes e depois, ou mesmo nas relações de imagem e som, e assim por diante. Vejo que, no cinema contemporâneo, muitas vezes a imagem e o som criam contrapontos e até processos disnarrativos no sentido em que apontei. Em filmes como os de Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Glauber Rocha, Júlio Bressane, o som é estruturante. No meu caso, se eu tirasse a voz, que é um elemento chave da instalação, não poderíamos sequer saber que se trata de *A terceira margem do rio*. A voz é um elemento determinante. Eu até fiz uma versão só com a imagem, tirei o personagem e a voz. Mas não é uma narrativa no sentido convencional, é outra coisa, é uma paisagem. Daí que dei o nome de Paisagem n. 3. Neste caso, o pai e o filho desaparecem, fica apenas o rio, mas mantive o 3 porque foi feito pensando neles de qualquer modo.

KATIA Considerando a questão da narrativa ao longo da história da arte e do cinema, você destacaria a narração em *off* como o elemento que torna a sua instalação um filme?

Filme pra mim é uma coisa que a minha instalação não vai ser nem com voz nem com o personagem fugindo, porque ela é uma videoinstalação, e não um filme instalação.

RENATO Mas é cinema?

Considero cinema não apenas a instalação que contém a voz e o personagem, mas mesmo aquela que criei a partir dessa primeira instalação e que é um *video single channel* chamado apenas *Paisagem n.3*, é só a paisagem. Considero que é cinema, só que é um vídeo e não uma videoinstalação. É cinema porque, para mim, cinema é a imagem-movimento, e seu efeito cinemático, que não se reduz ao filme ou ao filme de sala. Estamos em um momento

complicado. Porque o cinema não se faz mais com filme, película. Mas também porque o filme ganhou outros espaços, o da televisão, o da tela do computador, o do projetor do museu e da galeria. O cinema inventado por Lumière não continha ainda muitos dos procedimentos narrativos que só foram criados mais tarde pelo cinema americano e posteriormente europeu, como a montagem, por exemplo. Não havia campo/contracampo, dispositivo elementar no cinema em geral. Por que o kinetoscópio de Edison não era cinema? Por que um filme visto na televisão não é cinema? Hoje em dia, vejo muito mais filmes em casa na televisão de tela plana do que na sala de cinema. Na verdade, o pós-cinema nos ajuda a repensar a origem mesma do cinema.

RENATO É cinema assim como o *Ano passado em Marienbad* é cinema, ainda que seja feito com o roteiro de um novelista?

Eu posso dizer isso de várias formas, por exemplo. Mas para Godard, ou para Bellour, que estuda as instalações, quando alguém vê o *Ano passado em Marienbad* na televisão, não é mais cinema. Ora, há aí, me parece, uma idealização da sala. E a sala, tal como estamos acostumados, uma sala silenciosa e escura, climatizada,

nem sempre é assim. Um *drive-in* não é assim. As salas na África não são muitas vezes entre quatro paredes, parecem mais com um *drive-in* sem carro. O cinema de minha infância, em Fortaleza, era um cinema com janelas abertas e ventiladores. Portanto, as salas não eram completamente escuras nem silenciosas. Eu muitas vezes entrava pela janela.

RENATO É o quê?

É outra coisa, para ele é outra coisa; para o Raymond Bellour é outro cinema. Porque cinema é o que a gente vê na sala de cinema, a experiência da sala para eles é insubstituível. Se você vê o mesmo filme que foi feito para ser visto na sala fora dela, é outra experiência diferente da do cinema. Concordo que a experiência é outra. Mas as salas são sempre mais ou menos salas também. E nem por isto é mais ou menos cinema. O cinema para eles é exatamente a forma cinema, nesse sentido de que é uma sala de cinema onde você assiste a um filme com uma projeção perfeita, realizada por trás do espectador, que dura certo tempo, e conta certa história. Para mim, essa forma cinema é problematizada pelo cinema do pós-guerra de muitas formas: o cinema experimental, com suas narrativas fragmentadas ou sem narrativa, o cineclubismo, que utilizava salas improvisadas, com a televisão, com a videoarte, que utilizava o museu e a galeria, e, sobretudo, as instalações e os *happenings* cinematográficos do cinema expandido.

RENATO Como, no caso da sua instalação, o olhar do seu espectador pode combinar a projeção das duas telas como quiser, ele não pode ser considerado um espectador passivo.

Exato, ele não é passivo nesse sentido, mas nem no cinema de sala o espectador é necessariamente passivo apenas porque ele está preso na cadeira e tem uma única projeção frontal. Por exemplo, eu já li várias coisas do Fellini e sobre o Fellini, e sei que ele não é um espectador passivo. Quando assistia a um filme, ele interrompia o filme – hoje temos o controle para nos

ajudar a interromper o filme – várias vezes para ver outras coisas que estavam ocorrendo ao seu redor, na sala: os namorados se beijando, o pipoqueiro, o velhinho roncando, um gato que passasse, ou a mulher bonita que estivesse sozinha – será que ela estaria esperando o namorado? E esses elementos constituem, fazem parte do espetáculo cinematográfico, não do filme que está passando; são parte da instalação cinematográfica. Então é como se você entrasse na minha instalação, e ao invés de ficar olhando só para o meu trabalho, olhasse também para a forma como as pessoas estão se comportando: uma entra e fica em pé no fundo da sala, a outra senta no chão, a outra no banco, uma fica um minuto e sai. Prestar atenção no trabalho e no que está acontecendo na sala é toda uma atenção difusa que ocorre para alguns. E Fellini foi quem primeiro trouxe isso para o cinema comercial. Os filmes de Fellini são claramente frutos de um déficit de atenção: há uma profusão de coisas acontecendo ao mesmo tempo. Quando eu vi *La Doce Vita* pela primeira vez, eu pensei: este cara inventou o cinema sinfônico, um pouco como Gance com a sua tela tríplice.

KATIA O leitor ou espectador de cinema ou o participador das instalações teriam a mesma condição de atenção? Como você os diferenciaria?

Nesse ponto de vista, sou totalmente borgeano. Jorge Luis Borges tem uma frase que, do ponto de vista da literatura, é muito radical, "Uma literatura difere de outra menos pelo seu conteúdo do que pela forma como é lida", ou seja, o que ele está dizendo com isso é que a maneira de você ler um texto faz o texto. Alguns chamam isso de superinterpretação. Para mim, é no momento em que a leitura deixa de ser socialmente controlada e passa a ser verdadeiramente individual que podemos ouvir alguém como Borges dizer que a Bíblia é a obra-prima da literatura fantástica. Se ele tivesse dito isso um século antes, estaria em maus lençóis.

RENATO É a tese de Pierre Menard...

Exatamente, a ideia de uma superinterpretação, que é o termo que algumas pessoas estão usando recentemente para falar sobre o fenômeno; alguns criariam extrapolações a partir de certos elementos da obra, mas a obra realmente não tem mais nada a ver com a leitura, é uma recriação, uma reinvenção. Isso a gente vai encontrar também, por exemplo, na tradução. Há quem diga que o Haroldo de Campos e o Augusto de Campos não fazem tradução, mas recriação, que remete a uma superinterpretação. Porque eles criam outra coisa que, muitas vezes, não tem nada de uma tradução no sentido mais tradicional, onde se tenta preservar a literatura, a autoria, etc. De fato, acredito que não é a circunstância nesse sentido que faz a passividade ou não do espectador. Sem dúvida, a instalação recria essas três dimensões, o espaço ou a sala, a maneira de captar e projetar a imagem e, com isto, recria a linguagem ou narrativa, isto é, a maneira de organizar os eventos do ponto de vista do espaço. Então temos vozes que se repetem, personagens que se contradizem, mas, sobretudo, um espectador que é levado a editar a imagem, mesmo que não saiba editar ou que não saiba que esteja fazendo isto. Se estou projetando duas imagens, quem vai saber como as captei? Captei com uma câmera só, fiz todo um cálculo para fazer a câmera girar e voltar para o ponto inicial, e voltar de novo para o rio. Primeiro fiz o movimento panorâmico completo, depois parei exatamente no ponto onde passei e deixei a câmera lá durante horas. Mas os movimentos foram feitos anteriormente; tudo tinha que ser feito de maneira que depois pudesse desdobrar esse filme em duas partes, exatamente como na fita de Moebius. Porque campo e contracampo, no meu caso, funcionam exatamente assim: você vai seguindo a fita que está do lado de dentro para passar imperceptível para o lado de fora. Descobri a estrutura da fita de Moebius nessa instalação, e a repeti em duas outras instalações, sendo que uma delas, *Estereoscopia*, é feita apenas de uma imagem que também contém campo e contracampo, mas só é uma imagem, que tem um zoom ao infinito, uma imagem minha, e a outra da Katia. A minha imagem é formada de milhares de imagens da Katia, que com o zoom entra em uma das imagens da Katia que é

formada de milhares de imagens minhas. Esse zoom ao infinito permanece em todo o vídeo, tanto para frente quanto para trás.

RENATO A banda de Moebius cria a sensação de que não há saída, o que dá uma força singular ao trabalho.

A banda dissolve a relação entre dentro e fora, e também entre lados, porque um lado (campo ou contracampo) contém o outro e vice-versa. Não é à toa que um lado está sempre se tornando o outro lado nesse trabalho, que tem a ver com o processo de temporalização do próprio conto. *A terceira margem do rio* é um filho se tornando pai, mas ele não consegue se tornar e por isso se sente tão culpado, tão em falta, e foge. Ele faz esse movimento, e quer continuar fazendo, inclusive depois de morto: quer descer o rio em seu caixão como se fosse "uma canoinha de nada".

KATIA No final da narrativa, um movimento panorâmico inverte as telas e é o nosso olhar que gira. De toda forma, nós espectadores continuamos fora e, ao mesmo tempo, entre as imagens; irremediavelmente num extracampo. A particularidade, tanto do conto

quanto da instalação, é colocar o extracampo no campo, uma operação impossível. Como você pensa a questão do extracampo nesse trabalho?

Tenho um nome para essa relação, a partir de Blanchot e de Deleuze, e também dos meus textos, que chamo de dimensão intermediária, fractal, ou virtual simplesmente. O extracampo é o que está entre, nesse não lugar. É alguma coisa que não é da ordem do ser, mas que tem tal potência que é capaz de influenciar as coisas que são da ordem do ser. Isso está na filosofia estoica, no pensamento de Blanchot e no de Deleuze, que é a questão do virtual. O virtual é esta dobra, este plissado fractal, que se apresenta como uma dimensão múltipla, capaz de nos fazer transitar entre o contínuo e o descontínuo, a ordem e a desordem, a parte e o todo, a imagem e o som, o que é central e o que é descentrado. O dispositivo do campo e do contracampo definem a posição do espectador em relação à ausência e à presença que é criada pelas imagens do rio e da terra, do filho e do pai, bem como do devir, da passagem de um a outro que se dá de forma imperceptível. Pois estamos quase sempre entre um e outro, entre margens. Fiz um esforço imenso para adaptar o texto de forma a expressar esta dualidade entre a fala e a escrita, sem que ele se definisse por um ou outro. Outro grande esforço para que a voz do Luiz Fernando Carvalho não fosse nem a de uma leitura, nem uma fala. Outro ainda foi no sentido de a música não ter uma linha melódica ou harmônica clara e fechada. Ou seja, tudo se dá entre: entre a narrativa oral e escrita, entre a leitura e a fala, entre a linha melódica e o ornato. Não queria que fosse uma fala, não queria que fosse um ator que decorou o texto e que falou como se fosse o filho, restabelecendo o que seria uma espécie de oralidade primária, anterior à própria escrita do Guimarães Rosa. É óbvio que essa é uma escrita que remete à tradição oral, mas, quando lido, há uma série de trabalhos sobre análise do discurso e dos significantes que mostra que se trata de uma escrita extremamente sofisticada; mas ela aparece em primeiro plano, criando certa opacidade em relação à oralidade do conto. Isso para mim era vital.

RENATO Realmente existe uma falsa oralidade no Guimarães Rosa, uma coisa fantástica que ele faz também em *Grande sertão: veredas*. Por baixo dessa narrativa, há um intenso trabalho de linguagem, sofisticadíssimo, com que Rosa cria uma linguagem nova. E a instalação *Entre margens* potencializa tanto vídeo como literatura. Como se dá seu trabalho de tradução da literatura para o vídeo – compreendendo a tradução como um contrabando poético?

Digamos que o Robert De Niro nascesse no nordeste de Minas, no lugar de onde veio o Guimarães Rosa, Cordisburgo, e tentasse ler o conto com um sotaque da região. Ele não iria conseguir, porque esbarraria com uma série de trabalhos de grande sofisticação do ponto de vista da escrita, que impede uma simples leitura, e existem coisas ali que realmente não dá para atravessar. A primeira coisa que fiz foi de fato tirar certas palavras que pudessem criar certa estranheza ao espectador; fiz de uma maneira muito cuidadosa, para modificar o texto o mínimo possível. Adoro esse texto, e sei quanto o Guimarães trabalhou em qualquer um de seus textos. Por exemplo: "Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio", então, quer dizer, essa palavra "estúrdio" – antes disso vem já o "alembro", que vai ficar remetendo a essa coisa regional do Guimarães, que é o matuto falando – já sabia de antemão que queria fazer dessa voz alguma coisa que fosse minha de alguma forma, assim como o filho queria de alguma forma fazer do gesto do pai algo que fosse dele também. Queria fazer fluir. Então, tirei algumas coisinhas; tirei o "estúrdio", por exemplo, e fui trabalhando o texto até chegar a um mínimo de oralidade, que a pessoa pudesse atravessar, mas mantendo o lado da leitura, e mantendo o texto, ou seja, fiz um trabalho justamente para resgatar esse "não lugar" virtual que está entre a oralidade e o texto escrito. E, realmente, quando escutamos o que o Luiz Fernando lê, primeiro ficamos realmente com a sensação de ele estar nesse lugar virtual, intermediário, entre a escrita e o oral. Em segundo lugar, vemos que as mudanças foram mínimas em relação ao texto, mas isto deu muito trabalho tanto a mim como a ele. Escolhi o Luiz Fernando porque

sabia que ele ia pegar esse texto e não ia tentar representar como um ator faria. Ele é que fez a locução de *Lavoura arcaica*, e não deixou o Selton Mello fazer. E isso me deixou pensativo: por que um diretor chama um ator para fazer o seu filme, e não permite que este ator interprete a narração do filme? Depois entendi o seguinte: o romance *Lavoura arcaica* é, quase em sua totalidade, uma espécie de discurso indireto livre, onde as falas dos personagens são reportadas pelo narrador, com exceção do diálogo final com o pai e com o irmão Lula. No filme, o diretor teve que, necessariamente, optar por separar o que é narração e o que é discurso direto dos personagens. No filme, entretanto, mesmo quando os personagens falam é como se um outro falasse. O filme consegue fazer mais um milagre que consiste, a exemplo do livro, em transformar os discursos diretos em discurso indireto livre (a enunciação faz parte de um enunciado que remete à uma outra enunciação). As únicas falas que ressoam como diálogos (discurso direto), são exatamente as mesmas que, no livro, são escritas com travessão (convenção estabelecida para indicar que trata-se de uma fala do personagem). É por isso que chamei Luiz Fernando Carvalho para narrar.

RENATO Da mesma forma que Guimarães Rosa realça alguns elementos na literatura, através da técnica cinematográfica você consegue propor uma estranheza.

Na música é a mesma coisa, não queria que fossem apenas ruídos gravados e colocados juntos, nem que tivesse marcadamente música com melodia e harmonia. E não podemos dizer que o resultado é apenas um techno; ele tem um princípio, mas nunca se completa, não se constitui como um elemento. Assim como no texto, nem é pura oralidade, nem pura escrita que está sendo lida. O trabalho está também entre a voz, que é muito importante, os elementos sonoros e a imagem. Não está nem apenas do lado da imagem nem do lado da voz; se você tirar um dos dois, ele acaba. A voz, ela contamina tudo, penetra, ajuda a criar junto com a imagem – cada uma das imagens da narrativa.

KATIA Na verdade, todas são imagens virtuais; o conceito de virtual se desdobra na forma.

Exatamente, na própria forma. Esse conceito de não lugar, esse além, esse invisível, ou esse não ser, mas que tem uma influência sobre as coisas que são da ordem do ser, tudo isso comparece ali. Mas de forma que não se possa confundir o acontecimento com a sua atualização espaço-temporal, a questão é essa. A ideia que está lançada no próprio conto com a frase "isto que não havia, acontecia" não é da ordem do ser, e vai justamente irromper de alguma maneira; não é da ordem do visível, é da ordem do "não lugar", que é da ordem do além, no sentido do virtual, porque, como ele diz no final, "meu pai parecia vir do além"; ou então, quando ele disse que o pai dele "foi morar no meio do rio, em lugar nenhum". É esta realidade, que não é da ordem do ser, que tem a potência de transformar as coisas e acontecimentos. E mais, estamos diante de um acontecimento sempre por vir: um filho que já está contaminado com este lugar, virtual, do outro, mas que não se deixa com ele confundir, que cria um desvio, se desvia, e que, no entanto, é constituído pelo outro. Seria então o que este

sujeito, que se assujeita, mas não se entrega, que não se adapta. Eu me identifico demais com isto. Pois sou pai e não gostaria de ser no sentido de alguém que põe ordem; sou marido e não sou, no sentido de marcar o meu território ao dizer que esta mulher é minha; sou professor, mas tento aprender sempre, contestando a ideia de um suposto saber. Mas o importante é quando conseguimos transferir para o dispositivo a questão da estrutura conceitual do trabalho, criar uma isomorfia entre forma e conteúdo.

RENATO Isso é interessante, porque a definição de poesia na origem da nossa cultura é justamente essa passagem do não ser ao ser, de uma coisa que não tinha existência e que passa a ter.

A imagem da terra é da ordem da permanência, e o rio, lavando constantemente, é da ordem da mutação, da transformação, do devir; é uma coisa que está mudando com velocidades variadas, sempre se transformando na outra.

RENATO Você se recusa a fechar em alguma coisa; há sempre uma abertura, sempre uma iminência de algo.

Ainda que possamos dizer que você vê todos os elementos do conto comparecerem, a filha, a mãe, o filho, o irmão, o pai, os amigos do pai, as pessoas que o filho convoca, o tio, os jornalistas, eles não aparecem visualmente. E assim é o extracampo: não é da ordem do espaço, não é visto em um determinado momento, mas pode passar a ser visto; ele é da ordem do invisível, do interstício.

KATIA É o extracampo absoluto; não é o relativo, não pode ser atualizado.

RENATO Na verdade, todo o conto do Rosa é sobre esse extracampo impronunciável. Ele dá um jeito de dizer, mas sempre pelas bordas.

Essa é a ideia de terceira margem do rio, ou entre margens, que dão título ao conto e ao vídeo.

RENATO As obras de arte contemporânea que me agradam são sempre as que apontam para um lugar que não tenta definir as coisas. Acho que nós estamos em um processo histórico onde há um lugar que é inapreensível, onde tudo se revela por não se revelar. Você como um teórico, como artista, se identifica com isso?

Sem dúvida. Há uma coisa da ordem da metafísica que comparece nos grandes trabalhos, não permitindo que o trabalho se feche. O trabalho se constitui na relação com o próprio espectador, como dissemos antes. E a arte contemporânea é uma espécie de proposição feita pelo artista de tal modo a convocar o espectador, de forma que o espectador faça também um movimento, que é o de encontrar para si um sentido para a obra. E vejo que, se a obra tem um sentido, a priori ela é outra coisa. O espectador sempre é convocado a fazer um movimento. Quando o pai foi morar no meio do rio, de todas as pessoas da família, ninguém foi tocado por esse gesto da mesma maneira que o filho; ele foi tocado de tal forma que fez, ao modo dele, esse movimento de que estou falando. Essa relação é um pouco a que existe na arte contemporânea; ela é uma proposição para que o espectador crie a sua própria fabulação, e, ao criá-la, ele vá de encontro ao artista. Mas o movimento do

artista não criou algo pronto e acabado: houve e não houve um encontro ano passado em Marienbad. Cabe ao espectador encontrar o lugar dele diante desse paradoxo, desse problema. Eu acho que não é à toa que muita gente diz que a arte contemporânea não tem sentido algum, que olha e não entende nada. É justamente porque o artista espera que a pessoa refaça o movimento que ele criou, e se, através desse movimento, conseguirmos, como em uma fabulação, criar um sentido para aquilo, vai funcionar perfeitamente. E pode ou não tocar o espectador, que irá confirmar ou não o problema. Porque, se o espectador olhar, entender o que a obra quer dizer, mas não se interessar pelo problema, no fundo aquilo ali não funcionou como obra para ele, espectador, não o afetou. Se não abrimos o livro, ou ele não me afeta, ele não existe. Nesse sentido, na contemporaneidade, a obra só vai se atualizar como obra na relação com o espectador se ele fizer por ele mesmo o movimento. E curiosamente, em *A terceira margem do rio*, o filho está, do início ao final, lidando com o problema aberto pelo pai, como se fosse um espectador de uma obra contemporânea.

KATIA Waltercio Caldas tem uma obra chamada As meninas, que parte de uma ideia de espelhamento. Considero importante a

diferença dessa ideia para a ideia de representação, pois o espelhamento só existe em tempo presente, senão não há reflexo. No caso do conto, toda a atenção está no que há entre o filho e o pai, é um espelhamento. Para o pai estar ali, é preciso que filho esteja naquele ponto, é uma relação que se dá no infinito presente, e a arte contemporânea é sempre assim. As instalações da Fernanda Gomes, por exemplo, aquele sapato que ela deixou ali, aquele que ela usou há três anos, se algum de nós colocarmos aquele sapato, não fisicamente, mas nos colocarmos naquela situação de que resta um sapato, experimentamos o resíduo. Mas se não virmos isso, é só um sapato velho. A arte contemporânea é difícil por isso; se não ficarmos na frente do espelho, não conseguiremos estabelecer uma relação com aquilo. Não se trata de entendimento, não é um mecanismo racional de produção de sentido.

Conversamos sobre uma série de questões conceituais e de problemas, seja na relação do vídeo, ou da videoinstalação com o cinema, seja na relação da instalação com a arte contemporânea. Mas esse trabalho significou muita coisa para mim, é um projeto muito antigo. Comecei a fazer um projeto de filme tradicional em 1984, e ganhei um edital na França, para fazer um filme a partir do conto, antes do Nelson Pereira dos Santos fazer o filme dele. Cheguei a fazer *storyboard*, mas eu precisava encontrar um coprodutor brasileiro. Acabei não fazendo, porque depois quando me deparei com a possibilidade de fazer uma instalação a partir desse conto, que sempre me acompanhou a vida toda, eu vi o quanto a possibilidade de ter duas projeções contribuiria para que eu pudesse fazer o trabalho em maior sintonia com os problemas colocados no conto. Inclusive em relação à questão da ausência e da presença que é tão forte no texto; isso me favoreceu enormemente, de modo que eu fiquei pensando depois: “ainda bem que não fiz o filme na época e pude fazer depois como instalação”. Com a instalação, acabei encontrando uma estrutura, um tipo de relação entre as imagens, e entre as margens também, que tem muito a ver com o conceito e com o meu pensamento do cinema instalativo.