Ilha de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil: Memória epistolar e Imagens "Cegas" do Descobrimento[1]

Rafael Rocha JAIME[2]
Leila Beatriz RIBEIRO[3]
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

O artigo propõe discutir por meio da análise fílmica de Vera Cruz, vídeo experimental dos anos 2000 concebido e dirigido pela artista plástica Rosângela Rennó em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil, as formas híbridas na arte contemporânea. A partir de um texto-legenda, baseado no primeiro documento da história do Brasil, a carta que Pero Vaz de Caminha envia ao rei D. Manuel I, e as imagens "cegas" da chegada das caravelas de Cabral, Rennó constrói o mítico dia do Descobrimento. Com este vídeo somos levados a refletir acerca das possibilidades da imagem quando do transbordamento daquilo que se espera encontrar nelas. Observamos ainda na obra, a singular forma com que a questão da memória emerge a partir do entrecruzamento de mídias (a escrita e a imagética) que se destinam à tempos diferentes, uma ao futuro a outra ao passado.

Palavras-chave

Narrativas visuais; Imagem; Memória; Vera Cruz; Rosângela Rennó.

Introdução

> Um povo ou uma classe que é segregada do seu próprio passado é menos livre de escolher e agir como povo ou como classe que outros que hajam conseguido situar-se a si próprios na história.
> (John Berger)

Formada em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais e em artes plásticas pela Escola Guignard, e doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Rosângela Rennó é hoje uma das mais celebradas artistas contemporâneas brasileiras, uma pertinaz pesquisadora da imagem, principalmente, a fotográfica.

Para ela, a imagem é um importante suporte para falar de humanidades, "Porque as imagens, elas são pretextos pra eu falar de, justamente, de seres humanos, e a fé que os

[1] Trabalho apresentado GP Cinema do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Professor da Universidade Estácio de Sá/UNESA e da UFRJ/IARJ e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, e-mail: rafael.jaime@bol.com.br.
[3] Professora Adjunta IV do Programa de Pós-Graduação em Memória Social/UNIRIO, e-mail: leilabribeiro@ig.com.br.

seres humanos têm na representação" (STARTE GLOBONEWS, 2009). Arquivista[4] e colecionadora[5] compulsiva como ela mesmo diz, a artista trabalha desde fins da década de 1980 garimpando imagens que em sua ampla maioria são adquiridas em mercados de pulga, feiras de troca-troca, doações, descarte de arquivos públicos e até mesmo imagens que foram jogadas no lixo e com isso Rennó atenta para o fato de que, tal qual os seres humanos, as imagens têm também um ciclo de vida. Atualmente, a artista mora e trabalha no Rio de Janeiro, no bairro de Santa Teresa, onde desenvolve de forma singular obras que tem nessas imagens descartadas o principal suporte para discutir entre outros temas, importantes questões que nos tomam na contemporaneidade como a memória, o esquecimento, o patrimônio e a identidade.

E um espelho desse obstinado trabalho com as imagens e as palavras pode ser visto no vídeo Vera Cruz (2000), um projeto experimental desenvolvido da "impossibilidade" de um documentário sobre Descobrimento do Brasil. O vídeo é baseado no conteúdo de um dos primeiros documentos brasileiros, a histórica "Carta do Descobrimento do Brasil"[6] escrita por Pero Vaz de Caminha entre os dias 26 de abril e 2 de maio de 1500. "'Vera Cruz' é a cópia em vídeo de um filme (im)possível." (RENNÓ, 2013).

A análise fílmica foi realizada por meio de uma interpretação empírica de forma simbólica e relacional. Tal análise foi construída tendo em vista a elaboração de uma representação conceitual – advinda do campo teórico – estruturada como "um simulacro de problemáticas reais" em que os conceitos procuram obedecer a determinadas regras de ordenação com vistas a possibilitar a configuração dos sujeitos, no campo da recepção e, da inserção do cinema/obra de arte, no espaço da produção. Ou seja, no âmbito de uma análise relacional é possível perceber a elaboração de novas práticas e conceber quais as possíveis narratividades experenciadas. Essas experimentações foram construídas a partir das incursões realizadas empiricamente.

Para tal intento, utilizamos como base empírica-metodológica a análise fílmica com base em Vanoye e Goliot-Lété (1994) partindo-se do pressuposto argumentativo que analisar é mais do que ver, é rever o filme e, nessa intenção, isso significa examiná-lo tecnicamente, desmontando-o. Analiticamente, o trabalho demanda de nossa parte a percepção do filme como um "filme-objeto", buscando sentidos e significações que façam com que a análise e

[4] Em entrevista concedida ao programa Starte da Globonews (2009), Rosângela Rennó se define como arquivista.
[5] No livro *Rosângela Rennó: depoimento* (SILVA; RIBEIRO, 2003), a artista traça um perfil de sua trajetória e de suas obras, e discute seu processo criativo.
[6] Ou conforme o início da própria Carta de Pero Vaz de Caminha que indica a idéia de "achamento". Ver também diversos textos disponíveis na *web*: "Carta do Achamento do Brasil".

as próprias significações movimentem-se dialeticamente. Esse movimento pode, posteriormente, provocar a recolocação ou a reconsideração de nossas hipóteses ou primeiras impressões.

Nesse sentido, a temporalidade, a mítica do passado orientador de um futuro, as memórias possíveis engendradas por imagens "não filmadas" – mas imaginadas – e apoiadas por rastros discursivos, as palavras escritas (carta de Caminha e texto-legenda), são alguns dos elementos conceituais ordenadores de uma análise relacional.

Ilustração 1
Fonte: Vera Cruz, 2000

Vera Cruz (2000) é uma obra audiovisual paradoxal na medida em que imagem e áudio estão praticamente ausentes. Nele não vemos imagem alguma além de um filme queimado e os únicos sons que ouvimos é o do mar e do vento soprando forte. A narrativa do vídeo se consolida no momento em que a ação do Descobrimento e suas imagens são, pelos espectadores, imaginadas, já que não poderiam ser filmadas. Isso porque, à época do Descobrimento o registro mais comum era a narração escrita, tal qual podemos constatar com a Carta de Pero Vaz de Caminha. Logo, "Da imagem que foi subtraída vemos apenas a 'imagem da película', desgastada pelos 500 anos de existência. O som foi também

subtraído. O que restou do relato, portanto, assumiu a forma de texto-legenda." (RENNÓ, 2013).

Sobre as imagens da película do curta Vera Cruz (2000) da artista plástica Rosângela Rennó, poderíamos comentar que a mesma pode ter usado negativos super-expostos na hora de filmar, ou ter realizado o processo de "puxar" a imagem na revelação, que é o processo de deixar o negativo mais tempo no "banho" revelador. Nesse caso, o tempo a mais teria causado uma superexposição muito aumentada, que causou o efeito de "filme queimado". Outra coisa que nós vemos são as linhas verticais que seriam os "riscos", que são causados pelo uso excessivo numa moviola num projetor ou mesmo por algum problema na câmera. Poderíamos também dizer que o material usado pode ser uma ponta de segurança que é deixada sempre no final de cada rolo filmado, para que o laboratório tenha condições de revelar o negativo sem prejudicar a última imagem filmada no set, naquele rolo. Ela também pode ter usado efeitos digitais que simulam essas imagens. Alguns *softwares* reproduzem esses "defeitos" que aconteciam quando as imagens eram filmadas.[7]

E é este texto-legenda que funciona como o bilhete de embarque que nos conduz a uma grande viagem imaginária de "reconstituição" da "irreconstituível" de uma das imagens fundadoras de nossa Nação. Nossa imaginação se torna um lugar de memória[8], pois como diz Mário Quintana (2013): "A imaginação é a memória que enlouqueceu".

Vera Cruz é uma obra em que Rennó nos convida a compor juntos, e o nosso trabalho enquanto espectador não é passivo, nem tão pouco só de contemplação. É imaginativo, reflexivo e criativo. De forma bastante singular, nossa mente é provocada, instigada, aguçada, em um ato criativo que resulta da articulação da imagem pela sua "ausência", pelo seu "silêncio" ou pela sua impossibilidade de presentificar-se enquanto imagem sígnica.

Ao primeiro olhar, parece natural e até óbvio, quando nos dirigimos à imagem, que o fazemos de forma direta a partir do que os nossos olhos estão vendo - no que a gente pode ver da imagem -, entretanto, quando, em um momento seguinte, atentamos que as imagens que vemos são justamente imagens que nada nos mostram, somos levados à construi-las então nós mesmos. Completadas a partir do "nosso desejo, experiência, questionamento

[7] Agradecemos as contribuições acerca dessas possibilidades técnicas ao mestrando do PPGMS/UNIRIO Joaquim Paulo Delphim.

[8] No texto "Entre história e memória: a problemática dos lugares" publicado na revista **Projeto História** (1993), o historiador Pierre Norra discute os novos espaço de memorialização que denomina "lugares de memoria".

[...]" assim como as palavras, essas imagens, ainda que imaginadas são elas formadoras daquilo do que somos feitos, nossa matéria. (MANGUEL, 2001, p.21).

Das várias imagens que tomamos, ao mesmo tempo em que nos tomam, ficam alguns questionamentos: Qual terá sido realmente a vista que Pero Vaz de Caminha teve do "Novo Mundo"? Uma vista bucólica? Pássaros? Praias? Índios? Não temos idéia de exatamente como saber, ela se foi com os quinhentos. Cabe a nós construirmos as imagens e os fatos perdidos, já que não nos é possível reconstituir quase nada. Diferentemente do Coliseu, das Pirâmides ou do Parthenon, não há ruínas a serem refeitas, não há pedras a serem repostas, não há o que restaurar a não ser seguindo os rastros deixados pela Carta de Caminha.

Marilena Chauí (2006) nos auxilia a desvelar nossas "origens" com uma discussão acerca do mito fundador que se origina no Brasil a partir dos 1500. A Carta de Caminha pode simbolizar de forma exemplar como uma expressão narrativa e épica do nosso passado contribui para entendermos a ausência de tensões que marcam nossas representações de um povo pacífico, ordeiro e feliz (ainda que sofredor), da nossa natureza pródiga etc. Segundo a autora (2006, p.12), o mito fundador funcionaria como um elemento de "vínculo interno com um passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca". Continuando, ela esclarece que mesmo que esse passado seja apresentado sob novas roupagens, ou seja, por meio de novas linguagens, parecendo outra coisa, na realidade, esse passado não cessa de se repetir.

Desta maneira, a arte de Rosângela Rennó desmascara aquilo que a imagem torna translúcida aos sentidos, nos incentivando a procurar os sentimentos implícitos, não nas imagens em si, mas no que elas ocultam. Em Vera Cruz, a artista nos convida a ver a partir de uma obra que não mostra, o que nos leva a desconfiar do que se vê, "Seu labor, ... consiste em tratar de ampliar a percepção do que permanece à sombra da imagem através de pequenas intervenções ou deslocamentos inusitados." (MELENDI *apud* RENNÓ, 2003, p. 7). Rennó nos faz pensar sobre as possibilidades da imagem quando deslocadas do seu estado de "normalidade", tal qual nos fala Aby Warburg retomado por Georges Didi-Huberman (2013).

Outro aspecto interessante nesta obra diz respeito à temporalidade, aliás, a percepção de sua passagem. O fio condutor é o texto. Para nós, quatro legendas cumprem importante papel na localização do tempo das ações, desde a chegada da aproximação das caravelas de Pedro Álvares Cabral até o seu desembarque em Terra *Brasilis*.

Ilustração 2
Fonte: Vera Cruz, 2000

A abertura temporal é inaugurada com a legenda do ano de 1500 d.C., nos advertindo que estamos prestes a ver e fazer uma grande volta ao passado, àquele das grandes navegações contadas nos livros didáticos das bancadas escolares. O segundo texto-legenda que nos auxilia na marcação do tempo é sobre o dia que antecede ao Descobrimento, e surge com uma legenda "terça-feira, 21 de abril".

> E assim seguimos o nosso caminho, por esse mar, de longo, até que, terça-feira das oitavas de Páscoa, que foram vinte um dias de Abril, estando da dita ilha 660 ou 670 léguas, segundo os pilotos diziam, topamos com alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras a que dão o nome de rabo-de-asno [...]. (CARTA..., [1500], 2013).

A partir dela e nas legendas seguintes percebemos que a esquadra se aproxima da costa brasileira pois, os diálogos se concentram na possível distância que os desbravadores guardavam da terra firme. A terceira legenda é a mais emblemática já que marca a data histórica de 22 de abril, a quarta-feira dia do "descobrimento". Os diálogos versam sobre a imagem do Monte Pascoal: "Terra à vista! Terra à vista, Capitão! [...]. Um monte redondo e muito alto! Sim. Sim. Ali está... Vasco estava certo [...]". (VERA Cruz, 2000) mais uma vez autenticando fragmentos da mensagem epistolar de Pero Vaz de Caminha.

> E quarta-feira seguinte, pela manhã topamos aves a que chama fura-buxos.
> Neste dia [22 de abril], houvemos vista de terra.
> Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chá, com grandes arvoredos: ao monte alto o capitão pôs nome – o **Monte Pascoal** e à terra – a **Terra de Vera Cruz**. (CARTA...[1500], 2013, grifos do autor).

Ao final do vídeo, após a terra descoberta, a última legenda nos comunica o futuro que então se anuncia, nos guiando no caminho de volta aos nossos dias: "Vamos dormir. Amanhã veremos..." (VERA Cruz, 2000). Um tour histórico a partir de nossa imaginação que nos possibilitam um passado inatingível. Uma obra-memória.

Ilustração 3
Fonte: Vera Cruz, 2000

Do eterno-posteridade ao ínfimo-esquecido: a forma híbrida de Vera Cruz

As mídias, sempre é válido lembrar, guardam para além de um lado técnico, em que textos e oralidade cristalizam um estado de consciência, um sentido oculto também, na medida em que engendram e permanecem em contato com o tempo passado. Dos livros às imagens, pensamos as mídias não somente como importantes dispositivos mas também como energia social armazenada, como sementes de formas de vida conservadas que se encontra em estado de potência.

Não temos a menor dúvida quanto a importância da mídia como estruturadora da vida social pois como sabemos, "a primeira instituição social é a fala" (ROUSSEAU, 1973, p.165), logo, acreditamos ser ela um elemento primordial da vida associada. Ainda mais quando deslocamos nosso pensamento para o contemporâneo, onde as novas tecnologias alargam as possibilidades da linguagem de forma acelerada e difusa. Mas aqui queremos salientar que as mídias alavancam a importância da memória, com transformações no interior mesmo do inconsciente coletivo e engendrando também vestígios que fantasmagoricamente atravessam os tempos. "É um *medium* técnico pelo qual as vozes dos mortos ecoam e ficam acessíveis de tempos em tempos" (ASSMAN, 2011, p. 194).

Neste sentido, é inegável dizer que mídia é memória! E a obra que aqui analisamos nos parece um eco singular deste processo, propiciando uma perspectiva sobre a arte da memória no mundo de hoje, visto que "[ela] se desenvolve então é marcada pela paradoxal tarefa de ter que representar… e, por outro lado, confrontar-se com os limites da linguagem" (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 212).

Em Regras para o parque o humano, Peter Sloterdijk, citando o escritor Jean Paul, nos lembra que os "Livros são cartas que dirigimos a amigos, apenas mais longas." (2000, p.7), e nós acrescentamos à amigos que não conhecemos. Ou seja, as mídias sempre se dirigem para o outro sejam eles vivos ou não. Por isso,

> A questão central [...] sobre a conversa com os mortos não diz respeito apenas ao cerne de nossa disciplina, mas também à cultura geral – os canais de comunicação e transmissão, a anatomia da tradição, a estrutura da memória. Não são questões novas, são questões que sempre voltam a se apresentar, a cada nova geração. (ASSMAN, 2011, p. 194)

E, talvez por esse motivo, seja possível acrescentar também que as mídias se voltam para o futuro, para a posteridade, na tentativa de que as coisas persistam às novas gerações. Como nos adverte Huyssen (2000), o tamanho dessa preocupação desloca cada vez mais nossa atenção para o passado, de modo a produzir resistência à aceleração promovida por essas mesmas mídias.

Sugestionado pela poesia da arte de Rosângela Rennó, nosso objeto se encontra nas divisas entre o que se conserva à posteridade e o que não é assim concebido. No vídeo Vera Cruz (2000) é latente a ideia de que o tempo se fixa do entrelaçamento entre texto e imagem. O olhar mais atento desvela o trabalho feito entre os textos e as imagens, que fornece uma localização espacial do tempo. E não esquecemos que "a arte da memória contemporânea deve à tradição da antiga arte da memória retórica uma concepção tanto espacial da memória quanto a concepção de um entrelaçamento necessário entre o trabalho das palavras e o das imagens" (SELLIGMAN-SILVA, 2006, p. 216). De modo que,

> Um estudo sobre as mídias da memória precisa partir da escrita e, na verdade, não só de suas dimensões social e técnica, mas também de seu desempenho memorativo, que certamente se avalia de maneira diversa, de cultura para cultura e de época para época. As expectativas, esperanças e decepções que se prendem às letras são importantes indícios para a mudança estrutural da memória cultural na Era Moderna. (ASSMAN, 2011, p. 194)

E isto porque a escrita não é só um *médium* "A escrita é, ao mesmo tempo, *medium* e metáfora da memória. O procedimento da anotação e da inscrição é a mais antiga e, através da longa história das mídias, ainda hoje a mais atual metáfora da memória." (ASSMAN, 2011, p.199). E em Vera Cruz (2000) é evidente o papel da escrita tanto como *medium* quanto como metáfora, afinal o texto-legenda está amparado na carta de Pero Vaz de Caminha e é ele quem nos conduz às imagens mentais que criamos. Todavia, esse projeto experimental da artista nos indica um outro elemento que se encontra amalgamado na arte contemporânea, o vestígio ínfimo, o esquecido, o que não se dirige à posteridade.

A partir do século dezoito, a fé cega na capacidade conservadora dos textos se enfraquece e abre espaço para outras experiências de proximidade e memória cultural, com isso, "lança-se uma ponte sobre o abismo do esquecimento em direção ao passado, mas as vigas dessa ponte não são mais os textos, e sim objetos remanescentes e vestígios." (ASSMAN, 2011, p.221). Não se trata mais de apenas registrar as coisas contra o esquecimento e sim de anexar o esquecimento como parte do processo de transmissão do passado. O "analista da cultura" contempla o esquecido, o insignificante, transformando-o em informação tal qual um garimpeiro que identifica as pepitas douradas entre o cascalho do leito do rio que peneira. Para lermos a cultura contemporânea precisamos estar atentos ao que aparentemente não serve mais para nada, garimpar preciosas memórias no lixo, no residual, no esquecido da cultura, afinal, quando algo é destinado ao lixo, do que se quer esquecer?

E isto também observamos de forma original no trabalho de Rennó que faz de um simples filme queimado, que poderíamos dizer um ínfimo destinado ao lixo (esquecimento), a imagem central do vídeo abrindo espaço para imagens espectrais de nossa mente em um descobrimento das imagens do Descobrimento.

Em suma, se a escrita se volta sempre para o futuro fazendo da carta um documento-monumento (LE GOFF, 1996), a imagem se volta para o passado já que ela é uma "cópia" do original, torna visível o que não está mais. Nesta obra que ora analisamos encontramos uma justaposição entre os dois elementos, o consagrado ao eterno e o que foi destinado ao esquecimento.

Imagem, "terra à vista" para memória

Como já dito antes, não podemos negligenciar o poder memorialístico das mídias, e, dizemos isto, certos de que nossa percepção do passado é profundamente afetada por elas. Como afirma Assman, "A relação de uma época com seu passado repousa em grande parte sobre a relação dela com as mídias da memória cultural." (2011, p.221).

O olhar que mantemos sobre o passado é sempre um olhar do presente, do contexto social em que estamos inseridos, das pressões a que estamos sujeitos e das tecnologias de que dispomos. Logo, nossa relação com o passado depende em boa parte da forma com que o registramos, e sabemos também que este registro obedece há um limite próprio de cada linguagem, até porque, cada meio configura uma mensagem como nos adverte McLuhan (1974).

Daí que em uma cultura de massa como a nossa, precisamente moldada em produtos audiovisuais, torna-se fundamental nos atermos sobre o papel da imagem como suporte de memória. Se como propõe Henri-Pierre Jeudy, "a cultura não se encontra mais na cabeça das pessoas, mas diante delas, composta de um número enorme de signos a serem descobertos e interpretados, ou ainda, revividos como a expressão de uma tradição incontestável." (1990, p. 2), acreditamos que é justamente neste contexto que a imagem ganha cada vez mais preeminência e torna-se um meio de conservação do passado, um meio de memória, afinal, "Nenhuma outra espécie de vestígio ou de texto do passado nos pode dar um testemunho tão directo sobre o mundo que rodeou outras pessoas, noutros tempos. Sob este aspecto, as imagens são mais rigorosas e mais ricas que a literatura." (BERGER, 1996, p.14).

Uma observação rápida ao nosso dia-a-dia é suficiente para evidenciar esse papel memorial desempenhado pela imagem. Diariamente lidamos com uma profusão de imagens, dos mais variados tipos de dispositivos, que nos faz refletir sobre a função de registro da imagem. A quantidade e a circulação de imagens nos parece um sintoma da necessidade que temos no contemporâneo de atestarmos nossa existência, em mundo de aceleração e liquidez (BAUMAN, 2001). Deste modo, a imagem se torna um testemunho, um documento de que algo ou alguém realmente existe ou existiu. Segundo Minardi e Schwartz, a "Imagem é uma mensagem que se elabora ao longo do tempo, não só como imagem/monumento ou imagem/documento, mas também como testemunho direto ou indireto do passado." (2010, p.106).

Portanto, não seria equívoco nosso pensar que a imagem é o reaparecimento em outro tempo e espaço de alguma coisa que não está mais presente, na medida em que a imagem da coisa pode acusar sua ausência. Como define Berger, "Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos". (1996, p.13).

E é, justamente, esta ideia de conservação que, desde a Antiguidade, faz da imagem um poderoso meio de memória, tanto que "Apenas algumas pessoas sabem que, entre as muitas artes que os gregos inventaram, está uma arte da memória... Esta arte busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir 'lugares' e 'imagens' na memória." (YATES, 2007, p.11, grifos da autora). E esta impressão de memórias por imagens parecer ser uma singularidade da técnica cinematográfica.

A arte cinematográfica como nenhuma outra arte desenvolveu uma capacidade exponencial de construir memórias a partir das imagens. Assim, parafraseando Milton José Almeida (1999), o cinema como uma invenção material e tecnicamente moderna, apresenta as imagens de forma equivalente a uma produção de uma memória artificial. Para o autor, ao assistirmos um filme estamos envoltos num processo de evocação e recriação de memória.

O poder memorialístico da sétima arte advém da sua magia que consiste em por em movimento um conjunto de imagens narrando histórias. Imagens capturadas e que capturam o olhar construindo um panorama de realidade capaz de nos remeter à outros tempos e espaços, engendrando uma outra dimensão. Lembramos que em Bergson a memória aparece associada às imagens. Segundo ele,

> A matéria, para nós, é um conjunto de 'imagens'. E por 'imagem' entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'. (BERGSON, 2010, p.1, grifos do autor).

Assim, entre a realidade e a representação, o filme Vera Cruz (2000) nos convida à uma viagem no tempo, à uma dimensão "perdida" em um tempo já vivido, nos lembrando do que nós é comum enquanto nação. As imagens cegas de Rennó, ao exigirem uma composição justaposta das imagens que estão faltando, em um misto de imagens e imaginação nos faz reviver o passado. Como afirma Peixoto,

> Os filmes produzem este efeito de ativar a memória, nos dando essa sensação confusa de (re)viver situações que foram registradas ao longo da vida. São filmes de memória que fugindo da narrativa ficcional , procuram criar uma narração própria pautada, muitas vezes, em um período histórico, uma questão política, na vida de uma testemunha/personagem ou mesmo de um lugar qualquer, um bairro, uma cidade... (2001, p.173)

Considerações Finais

Queremos em nossas considerações parciais, reforçar a importância dos estudos que se dirigem a compreender a importância da imagem como suporte de memória. Com Leila Ribeiro (2008 p.63) aprendemos que se as imagens são artefatos culturais, "como problematizar, no âmbito da memória, determinados aspectos dos regimes visuais, entre os quais a plasticidade e a profundidade em face da intagibilidade?" Assim, se as imagens são evocadoras de memórias o que nos resta para relacionarmos essas assertivas com os projetos e teorias de Rosângela Rennó?

Em Rennó, a imagem ganha um outro vigor que advêm da mente e do espírito de cada espectador que cria e isso acontece porque "A imagem fala-nos, e parece que nos fala intimamente de nós..." (BLANCHOT, 2011, p.278).

Mas, o que nos chama a atenção é a perspectiva de olharmos para seu vídeo experimental Vera Cruz (2000) como uma "testemunha muda", um projeto memorialístico que aponta para o futuro com a idéia de incorporar elementos da tradição que por ventura possam ter caído no esquecimento (ou melhor, incapazes de permanecerem vivos) e presentificá-los e reforçá-los com os "testemunhos falantes" (ASSMANN, 2011). Ou seja, ao incorporar às imagens o texto-legenda como uma escritura pautada no texto da Carta de Caminha como um projeto que "comemora" os 500 anos, Vera Cruz (2000) reatualiza o nosso mito fundador e ao mesmo tempo reinventa a impossibilidade de transformar o "insignificante" (as imagens 'cegas' ou queimadas) como um legado para a posteridade.

Fugindo das possibilidades do apagamento e do esquecimento, o vídeo apresenta "uma complexidade que instiga Rennó a traçar deslocamentos narrativos através da imagem, em sua ampla maioria imagens apropriadas, um reordenamento de desordens da visão [...]" (JAIME, 2012). Instaurando um novo modo de olhar o mundo velho ao também apropriar-se de documentos/monumentos (LE GOFF, 1996), como a carta de Pero Vaz de Caminha, Rosângela Rennó escolhe e legitima a força documental & a aparente fraqueza imagética. Ou se quisermos a efemeridade e a impossibilidade das nossas imagens e lembranças & a capacidade e permanência imaginativa e criadora da nossa memória.

Referências

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema, arte da memória**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BERGER, John. **Modos de ve**r. Lisboa: Portugal: Edições 70, 1996.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARTA de Pero Vaz de Caminha (Maio de 1500). In: **Cartas Patrimoniais**. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Disponível em: www.**iphan**.gov.br. Acesso em: 20 jun. 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil:** mito fundador e sociedade autoritária. 6ª reimp. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby-Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DINIZ, Ariosvaldo da Silva. A iconografia do medo: imagem, imaginário e memória da cólera no século XIX. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). **Imagem e Memória**: ensaios em Antropologia visual. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAIME, Rafael Rocha. **Memórias do olhar**: o universal e o singular na arte contemporânea de Rosângela Rennó. Projeto de doutorado submetido ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social / PPGMS/UNIRIO, 2012.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões dos homens**. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MINARDI, Inez; SCHWARTZ, Rosana. Retratos da História: imagens documento. In: FEREIRA, Dina Maria Martins (Org.). **Imagens, o que fazem e significam**. São Paulo: annablume, 2010.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Memória em imagens: uma evocação do passado. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). **Imagem e Memória**: ensaios em Antropologia visual. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

QUINTANA, Mario. **Frases**. Disponível em: http://frases.globo.com/mario-quintana/13465. Acesso em: 10 jun. 2013.

RENNÓ, Rosângela. **Arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RENNÓ, Rosângela. **Vera Cruz**: Sobre a Obra. Disponível em: http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/29/1. Acesso em: 24 jun. 2013.

RENNÓ, Rosângela. VIMEO. Disponível em: http://vimeo.com/22969066. Acesso em: 15 de set. 2012.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (orgs.). **E o patrimônio?**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **A origem das línguas**. Rio de Janeiro: Abril Cutural, 1973.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Palavra e imagem, memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés (coord.). **Rosângela Rennó: depoimento**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano:** uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STARTE GLOBONEWS, BRA: 2009, Programa de TV, colorido, 23 min.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. São Paulo: Papirus, 1994.

VERA CRUZ, projeto experimental, Direção e Concepção: Rosângela Rennó. BRA: 2000, vídeo, colorido, 44 min [?].

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2007.