

O que fazer com imagens?

Algumas possibilidades a partir do trabalho de Alfredo Jaar e Rosângela Rennó¹.

Camila Monteiro Schenkel

Artista plástica, mestre em História, Teoria e Crítica da Arte no PPGAV da UFRGS. É bacharel em Artes Visuais com ênfase em Fotografia e História, Teoria e Crítica da Arte no Instituto de Artes da UFRGS. Trabalha principalmente com fotografia, desenvolvendo uma pesquisa prática e teórica sobre as relações instáveis entre fotografia, arte e documento e a ressignificação do olhar cotidiano através de procedimentos de apropriação e inserção textual.

Resumo. O presente artigo analisa o modo como os artistas Alfredo Jaar e Rosângela Rennó lidam com a problemática das imagens no mundo contemporâneo. O trabalho desses artistas aponta para estratégias de resgate ou reinvenção do valor da imagem em situações de violência e esquecimento, ao mesmo tempo em que investigam os limites da imagem fotográfica como documento ou registro.

Palavras-chave. Rosângela Rennó, Alfredo Jaar, arte contemporânea, imagem, documento.

What can we do with images? Some possibilities pointed by the work of Alfredo Jaar and Rosângela Rennó

Abstract. In this article, we analyze how the artists Alfredo Jaar and Rosângela Rennó approach the problems of the image in the contemporary world. The works of these artists present different strategies to recover or reinvent the value of images regarding situations of violence and oblivion. At the same time, they investigate the limits of the photographic image as a document or record.

Keywords. Rosângela Rennó, Alfredo Jaar, contemporary art, image, document.



Que em nossa época produzimos mais imagens que qualquer outro momento da história, isso é algo de conhecimento geral. Nunca tantas fotografias foram feitas e nunca circularam tão rápido. Mas que mudanças esse aumento de quantidade e a aceleração na produção e na distribuição das imagens provocam em nossa relação com elas, e em como vemos o mundo?

Richard Rorty (apud MITCHELL, 1994) descreve a história da filosofia como constituída por uma série de viradas, quando um novo grupo de problemas aparece para tomar o lugar dos antigos no centro das atenções humanas. Para Rorty, enquanto a filosofia antiga e medieval ocupava-se das coisas, a filosofia do século XVII ao XIX preocupou-se, principalmente, com as *ideias*, e a filosofia contemporânea, por sua vez, centra-se na reflexão sobre o papel da linguagem no pensamento, na percepção e nas relações humanas. Em 1994, dois autores acrescentam uma nova virada à lista de Rorty. W.J.T. Mitchell, nos Estados Unidos, e Gottfried Boehm, na Suíça, falam, respectivamente, em *virada pictórica* (*pictorial turn*) e *virada icônica* (*ikonische Wendung*).

Apesar de trazer a questão das imagens ao centro dos debates, a virada que Mitchell (1994, p. 12-13) descreve se caracteriza também por uma tensão em relação a elas: “não é que tenhamos um relato poderoso da representação visual que esteja ditando os termos da teoria cultural, mas que as imagens formam um ponto de fricção e desconforto peculiar em meio a uma grande gama de investigação intelectual.”²² Parece que as imagens ocupam uma parcela tão grande do pensamento atual justamente porque precisamos entender como nos relacionamos com elas.

A ideia de um retorno da imagem à matriz do pensamento, no fim do século XX, parece sintonizar a reflexão teórica com as mudanças nos meios de produção e circulação das imagens trazidas pelas novas tecnologias. Susan Buck-Morss (2005, p. 159) comenta sobre a quantidade de imagens que circulam em nossa época:

O mundo imagem é a superfície da globalização. É nosso mundo compartilhado. Empobrecida, escura, superficial, esta imagem superfície é toda nossa experiência compartilhada. Não compartilhamos o mundo de outro modo. O objetivo não é alcançar o que está por trás dessa superfície, mas sim ampliá-la, enriquecê-la, dar-lhe definição, tempo.

A definição de Buck-Morss, inicialmente sombria, distancia-se da linha mais pessimista de outros pensadores contemporâneos, como Paul Virilio e



Jean Baudrillard, por acreditar no potencial reflexivo das imagens, mesmo que, na maioria das vezes, elas estejam inseridas no fluxo cada vez mais acelerado da vida cotidiana. Caberia, então, àqueles que recebem essas imagens, o papel de lhes dar sentido, um sentido não necessariamente de acordo com seu contexto de fabricação ou com o desejo de seus fabricantes, mas pensado a partir delas.

Uma mesma imagem pode, atualmente, ser vista em praticamente qualquer parte do mundo. As pessoas, no entanto, compartilham sua compreensão? A *imagem errante* que a autora descreve vaga pelo mundo pelos mais diferentes canais, deslizando por fronteiras, adaptando-se a diversos contextos. É nessa possibilidade de reorientação que Buck-Morss (2005, p. 159) reconhece o potencial democrático da imagem: “A promiscuidade da imagem produz fugas. As imagens fluem para fora da bolha, em um campo estético não contido pela narração oficial do poder”. Mitchell também destaca que a vida das imagens é apenas parcialmente controlada por quem as cria. Ambos os autores salientam que há momentos em que a imagem escapa do controle de seu criador, seja por perder-se em algum tipo de arquivo que será posteriormente resgatado em outras circunstâncias, seja no confronto com seu espectador, que sempre tem experiências que fazem com que sua compreensão difira em alguns pontos do campo proposto por seu criador.

Questionar a hegemonia da linguagem na estruturação de nosso pensamento abre o horizonte para além da interpretação puramente semiótica das imagens e, por isso, resgata a importância do confronto com a obra de arte. Se, por um lado, significa prestar atenção no que não pode ser lido, por outro, em trabalhos que justamente usam o texto para preparar ou aguçar a recepção de imagens, essa oposição entre ler e ver parece desfeita.

Ao trabalhar com imagens, em especial imagens pré-existentes, os artistas podem provocar um desaceleramento de sua recepção, criar a necessidade do espectador deter-se sobre ela, olhá-la uma segunda vez. As imagens da arte podem “transformar em outra coisa a distribuição monopolista de palavras e imagens” da imprensa. Elas podem abrir, enriquecer, dar definição e tempo a essas outras imagens, “fazer-nos ver”, restaurar nossa percepção, como afirma Aurora Fernández-Polanco (2007, p. 127), defendendo uma arte de contrainformação a partir da “desinformação que nos rodeia”, posição que é próxima das ideias de Buck-Morss.

Usando como matéria-prima fotografias esquecidas, resgatadas de arquivos sem visibilidade, ou imagens descartadas, revendidas em biques e feiras



de antiguidades, a artista brasileira Rosângela Rennó estende a vida de imagens que já não podem cumprir suas funções iniciais, dando-lhe novos significados. Por vezes, o trabalho de Rosângela opera em um campo mais ficcional e poético, enfatizando essa perda do teor informacional da fotografia para abri-la a outras situações, como em *A Mulher Que Perdeu a Memória* (1988), em que o desfoque de uma foto envelhecida torna-se não um defeito, mas o sintoma visível do esquecimento.



A mulher que perdeu a memória.

Fig. 1 - Rosângela Rennó: *A Mulher que Perdeu a Memória*, 1988, fotografia em papel de brometo de prata, 35x27cm ou 120x80 cm. Fonte: <<http://incinerrante.com/assuntos/especulacao>>.

Em *In Oblivionem*, por exemplo, Rennó trabalha com fotos da esfera familiar, apresentando 13 fotografias negras, em papel resinado, e 17 textos esculpidos em isopor. Tanto os textos quanto as imagens têm sua percepção dificultada pelas cores escolhidas pela artista. As fotografias, escuras e sem contraste, parecem estar veladas. Os textos, notícias sobre mulheres, retirados de seu *Arquivo Universal*,³ eram apresentados na mesma cor da parede, formando uma textura em um primeiro momento ilegível. Assim como as imagens, apenas de perto é que podiam ser lidos. Ao associar aquelas imagens corriqueiras às histórias de outras mulheres, que por alguma circunstância especial foram parar em páginas de jornal, Rennó provoca seu espectador a estabelecer uma relação entre elas.



O processo remete ao início do trabalho de Rennó, quando a artista legendava fotografias a fim de abri-las para outros territórios além do documental, explorando a intertextualidade. Para a artista, destacar o aspecto convencional do valor documental da fotografia é abrir os olhos de seu público para as características e as ambiguidades da imagem. Tanto seus procedimentos de apropriação quanto de associação com textos servem para a “subversão da imagem, ou melhor, dos códigos de visualização e leitura de uma imagem”²⁴.

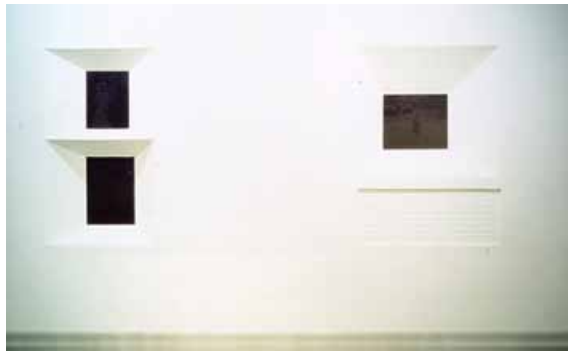


Fig. 2 - Rosângela Rennó: *In Oblivionem* (detalhe), 1994, 13 fotografias pretas em papel resinado, molduras em madeira pintada e 17 textos esculpidos em isopor. Dimensões variáveis.

Fonte: <<http://www.rosangelarenno.com.br>>

Em outros trabalhos, Rennó apresenta uma obra com um engajamento social e político mais evidente, trabalhando a partir de imagens relacionadas à negligência do Estado em relação a seus habitantes e a sua própria memória.

Jaremtchuk (2007. p. 86-95), ao refletir sobre aspectos políticos na arte contemporânea brasileira, analisa, entre o trabalho de outros artistas, *Imemorial*, realizado por Rennó em 1994. Neste trabalho, Rennó parte de fotografias 3x4 retiradas do Arquivo Público do Distrito Federal, que faziam parte da documentação dos operários envolvidos na construção de Brasília. São mostrados nas fotos 50 adultos, a maioria deles mortos durante a obra, principalmente em virtude de um massacre ocorrido dentro do alojamento de uma das construtoras contratadas, e 10 crianças. Os retratos foram ampliados e dispostos no chão, com alguns intervalos, e na parede, sendo que os do chão, evocando lápides, foram recobertos ainda por uma camada de tinta preta. Com a obra, Rennó passa da ideia de Brasília, o sonho de uma nova era, símbolo maior de um Brasil moderno que superaria suas limitações econômicas e tecnológicas e assumiria um lugar de



ponta no cenário mundial, para a vida dos anônimos envolvidos na parte mais concreta da execução da cidade do futuro, uma multidão de trabalhadores que cumpriram jornadas desumanas para que o projeto pudesse ser completado em apenas três anos, submetidos a grande risco de acidentes, inclusive fatais.



Fig. 3 - Rosângela Rennó: *Imemorial*, 1994, instalação. 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia colorida, 60x40x2 cm. Título em letras de metal pintado.
Fonte: <<http://www.itaucultural.org.br>>

A artista aponta esse trabalho como um momento chave, em que ela passa a se interessar mais em trabalhar questões brasileiras a partir de arquivos mortos. É também nesse período que ela percebe que “as histórias dos perdedores’ são mais interessantes que ‘a história dos vencedores’” (RENNÓ, 1999, p. 42).

Jaremtchuck lembra também o salvamento literal que Rennó realiza em relação aos negativos de vidro do arquivo da Penitenciária do Estado de São Paulo. Com o apoio da Funarte, da USP e da Associação de Arquivistas Brasileiros, entre outros, Rennó realiza um trabalho de restauração e catalogação desse material que se encontrava em estado de deterioração, e a partir daí passa para outro tipo de regate dessas imagens ao incorporá-las em trabalhos como *Cicatriz* (1996) ou *Vulgo* (1998 - 2001). A artista dá uma nova visibilidade a esses retratos, ao mesmo tempo em que denuncia um Estado que se exime de zelar pela preservação dos arquivos que constitui, transformando o descaso com a memória em estratégia para um eterno retorno à estaca zero, conforme interesses políticos e sociais.





Fig. 4 - Rosângela Rennó: detalhe de *Cicatriz*, 1996, 12 textos e 18 fotografias. Dimensões variáveis. Fonte: < <http://www.galeriavermelho.com.br/>>.

Em um trabalho mais recente, Rosângela se debruça sobre o descaso com nosso patrimônio cultural. *2005 - 510117385 - 5* (2009) estrutura-se a partir do roubo de 751 fotografias raras da Fundação Biblioteca Nacional, em 2005. O título do trabalho corresponde ao número do inquérito que investiga o crime, ainda sem solução. Cinco anos após o roubo, apenas 101 fotografias foram recuperadas. As fotos, devolvidas ao acervo da FBN, tiveram seu suporte bastante danificado pelas tentativas dos ladrões em apagar os registros catalográficos contidos no verso das fotografias, para que pudessem passá-las adiante. Para compor o livro, Rosângela trabalha apenas com a parte de trás das fotografias devolvidas, onde não há imagens, apenas os vestígios físicos do roubo, explorando a analogia que os buracos e abrasões do papel têm com nosso cuidado em relação à memória nacional. Um texto no início do livro relata a situação que motivou o trabalho, evidenciando para os leitores mais desavisados o que aconteceu com aquelas imagens.

Rennó combina estratégias de mostrar, esconder e comentar textualmente as imagens com que trabalha, às vezes alternadamente, às vezes fazendo as três coisas ao mesmo tempo, como em *Hipocampo*, em que trabalha apenas com a projeção do texto de notícias envolvendo imagens terríveis, ou *Private Collection*, quando transforma uma pilha de fotografias familiares em um paralelepípedo, impossibilitando que alguma coisa além de suas laterais seja vista, e perfura sua extensão com as palavras do título. Há uma preocupação em adaptar seu



método de trabalho para lidar com imagens de estatutos muito diferentes: as que ninguém quer ver, as que não precisam ser mais mostradas, as que já foram vistas e esquecidas.



Fig. 5 - Alfredo Jaar. *Untitled (Newsweek)*, 1994. Fonte: <<http://www.artnet.com>>.

Para outro artista, o chileno Alfredo Jaar, a questão de como representar e dar significado para acontecimentos reais é um desafio encarado a cada trabalho. Suas obras, assim como as de Rennó, exploram a relação entre visível e invisível através da combinação de textos e fotografias.

De 1994 a 2000 Jaar tenta, de diferentes maneiras, processar o que ele viu em Ruanda logo após o massacre que resultou no assombroso saldo de um milhão de mortos. O projeto, o mais longo que empreendeu até o momento, resultou em 21 trabalhos. Nenhum deles apresenta fotografias que registrem diretamente o ocorrido e todos fracassaram, em sua opinião, como representações do que ele viu em Ruanda.

Fiquei revoltado com o modo como nos contavam o que estava acontecendo. [...] “Ontem, 35000 corpos foram encontrados; eles estavam flutuando no Rio Kagera.” 35000 corpos, e era apenas uma matéria de 5 linhas na página 7. “Eu preciso ir,” pensei, “há algo que eu preciso dizer sobre isso.” Foi a experiência mais horrível de minha vida. [...] Acumulamos provavelmente 3500 imagens das coisas mais terríveis[...]. Quando finalmente tive coragem para analisá-las, percebi que não podia usá-las. Não fazia sentido usá-las, as pessoas não reagem a esse tipo de imagens. [...] Comecei a pensar que deveria existir um outro modo de falar sobre violência sem recorrer a ela. [...] Como você representa isso, respeitando a dignidade das pessoas que você está enfocando? [...] como você transfere isso para um trabalho de arte? Não faço ideia (JAAR, 2011).



Em *Untitled (Newsweek)*, 1994, Jaar mostra imagens de todas as capas publicadas pela revista Newsweek na medida em que o genocídio em Ruanda avançava, sem que a comunidade internacional o reconhecesse. Cada imagem é acompanhada por números e informações que mostram a progressão do conflito. A série acaba em agosto, quando finalmente o fato chega à capa da revista.

A potência que o artista encontra no texto aparece também em *Field, Road, Cloud* (1997), três fotografias da paisagem em Ruanda, um canavial, uma estrada vazia e uma única nuvem no céu. As cenas são belas e tranquilas. Ao lado de cada uma das fotografias é apresentado um pequeno mapa desenhado à mão que indica a localização e a direção em que cada foto foi feita, os arredores de uma igreja onde um violento massacre ocorreu. Há, portanto, um contraste entre a informação que é dada pelo texto e a imagem mostrada, separação presente em outros trabalhos da série.



Fig. 6 - Alfredo Jaar. *Field, Road, Cloud*, 1997. Fotografias coloridas e impressão em preto e branco, 101x152cm e 15x23cm. Fonte: <<http://www.artnet.com>>.

Tentando apresentar a história de Gutete Emerita – uma ruandense da minoria Tutsi que sobrevive a um massacre após testemunhar a morte de seu marido e filhos, Jaar realiza duas versões para o mesmo trabalho. Na primeira, em uma sala escura, duas caixas de luz fixadas na parede apresentam, em um texto com letras brancas sobre um fundo preto, a trajetória de Gutete, contada em seis *frames* (duas duplas), nas seguintes palavras:

Gutete Emerita, 30 anos de idade, está de pé em frente a uma igreja onde 400 homens, mulheres e crianças Tutsi foram sistematicamente massacrados por um esquadrão de



morte Hutu durante a missa de domingo. Ela assistia a missa com sua família quando o massacre começou. Seu marido Tito Kahinamura, 40, e seus dois filhos, Muhoza, 10, e Matirigari, 7, foram mortos a facadas diante de seus olhos. De alguma forma, Gutete conseguiu escapar com sua filha, Marie Louise Unumararunga, 12. Elas se esconderam em um pântano por três semanas, saindo apenas durante a noite para procurar comida. Seus olhos parecem perdidos e incrédulos. Seu rosto é o rosto de alguém que testemunhou uma tragédia inacreditável e agora a veste. Ela retornou a esse lugar na floresta porque não tem mais nenhum lugar aonde ir. Quando ela fala de sua família perdida, gesticula para corpos no chão, apodrecendo sob o sol africano. Eu lembro de seus olhos. Os olhos de Gutete Emerita.⁵

O texto é projetado por 90 segundos, sendo que 15 são reservados apenas para as duas últimas frases. E então confrontamo-nos com a imagem desses olhos, dispostos da mesma maneira que o texto que narra sua história, um de cada lado, divididos entre as duas caixas de luz. Em uma fração de segundos ela desaparece, resistindo apenas como uma pós-imagem.



Fig. 7 - Alfredo Jaar: *The eyes of Gutete Emerita*, 1996.
Fonte: <<http://imcunningham.edublogs.org>>.

Na segunda montagem, a história de Gutete é contada ao longo de um corredor que antecede uma sala. Apenas do lado esquerdo, em uma única linha, o mesmo texto é apresentado, iluminado por trás. Ao fim do corredor, depois das palavras, temos acesso ao outro lado da sala. Uma grande mesa de luz está coberta por uma montanha de slides (mais precisamente um milhão, número correspondente ao saldo de mortos estimado do conflito), todos com a mesma



fotografia, os olhos de Emerita. Algumas lupas estão posicionadas na mesma mesa, para que o público se debruce sobre a imagem e examine esses olhos milímetro por milímetro, enquanto a tragédia narrada ainda é processada. Para o artista, é quando nossos olhos se aproximam de tal maneira dos de Gutete que a distância imposta pelo modo como a mídia abordou Ruanda rui.

Quando dizemos um milhão de mortos, não significa nada. Então a estratégia foi reduzir a escala para um único ser humano, com um nome, uma história. [...] Esse processo de identificação é fundamental para criar empatia, solidariedade e envolvimento intelectual (JAAR, 2011).

Ao mesmo tempo, como aponta Oliver Chow (2008, p. 1) “há uma distância fundamental entre a narrativa do trauma, que pode ser contada, mas não representada (ou só pode falhar em representar) e seu olhar, que testemunhou o genocídio, mas é incapaz de mostrá-lo”. Novamente, a disjunção entre o que o texto dá acesso e o que a imagem mostra é usada para interromper a lógica usual em que fotografias são vistas. Para Rancière (2010, p. 99) que comenta outro trabalho de Jaar, *Real Pictures* (1995), a estratégia do artista não reside em opor palavras a imagens, mas em *construir uma imagem* através da conexão entre verbal e visual.

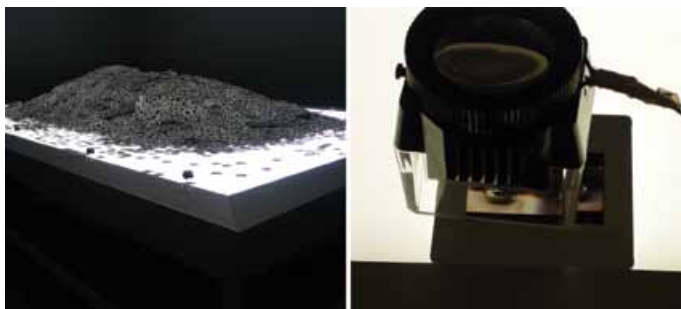


Fig. 8 - Alfredo Jaar: *The eyes of Gutete Emerita*, 1996. Montagem na 29ª Bienal de São Paulo. Fotografias da autora.

Para Rancière (2010, p. 100) a anestesia em relação às imagens, em especial àquelas do horror, não é um problema de número:

Não vemos um excesso de corpos sofrendo na tela, vemos um excesso de corpos sem nome, um excesso de corpos incapazes de devolver o olhar que lhe dirigimos, corpos que são o objeto de uma fala sem que eles próprios tenham a palavra.

O autor destaca a necessidade de inverter a lógica que transforma o visual em algo para as multidões e o verbal em um privilégio de poucos.



Jaar e Rennó trabalham com circunstâncias em que uma fotografia isolada falha em representar ou lembrar. É preciso equilibrar imagem fotográfica e narração para provocar naqueles que vêem seus trabalhos a necessidade de pensar nas imagens. Através de seu texto, Jaar cria uma fala para as imagens que mostra. Não é diretamente a fala das pessoas retratadas, mas uma fala a partir e orientada para elas. O artista transforma a noção de documento ao ampliar seus recursos em prol da comunicação, criando espaços que combinam imagens e textos para permitir que seu espectador acesse de alguma forma a situação que deu origem àquela obra.

Rennó, por outro lado, acentua o silêncio de fotografias desgarradas de seus contextos e funções iniciais, que muitas vezes também retratam os que não tem voz. Para a artista, a quantidade de imagens no mundo gera a necessidade de reaprender a ver. A artista pretende, com seus trabalhos, provocar “uma dificuldade de decodificação, um ruído, um curto-circuito, que faz com que o espectador não fique diante de uma imagem precisa”. (RENNÓ, 1999, p. 13)

Trabalhos como os de Rosângela Rennó ou Alfredo Jaar combinam textos e fotografias, mas isso não quer dizer que abordem suas imagens apenas através da leitura. A experiência do olhar é valorizada através de recursos plásticos, cênicos e textuais, que oferecem ao rápido discurso nominativo sobre as imagens um obstáculo sobre o qual ele é obrigado a deter-se.

¹ Este artigo foi elaborado a partir da pesquisa desenvolvida durante o mestrado no PPGAVI-UFRGS com apoio da CAPES, entre 2009 e 2011.

² Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pela autora.

³ Iniciado em 1993, o Arquivo Universal é um trabalho em andamento em que a artista coleta matérias de jornal que mencionam fotografias, na maioria das vezes sem mostrá-las. Ela comenta: “O Arquivo Universal é uma ironia em cima da idéia de colecionar infinitas fotografias que só se realizam através da leitura dos textos sobre as mesmas, já que você não tem acesso à imagem propriamente dita. Você pode projetar a si próprio ou projetar sua foto, pelo fato de não conhecê-la. Assim, a foto transformada em palavras passa a integrar um arquivo que não acaba nunca, um arquivo que está sempre em transformação, que não tem tamanho definido, um arquivo virtual.” (RENNÓ, 2003. p. 11)

⁴ Conforme entrevista concedida em 19/10/2010.

⁵ Conforme documentação no site do artista. Cf. JAAR, Alfredo. (Site oficial do artista). Disponível em: <<http://www.alfredojaar.net>>. Acesso em: 02 abr. 2011.



Referências.

BUCK-MORSS, Susan. Estudios visuales e imaginación global. In: BREA, José Luis (Ed.). *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madri: Akal, 2005.

CHOW, Oliver. Alfredo Jaar and the Post-Traumatic Gaze. *Tate papers*: Tate's online research papers. Primavera de 2008. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/chow.shtm>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

FERNÁNDEZ-POLANCO, Aurora. Otro mundo es posible. Qué puede el arte?. *Estudios Visuales*, Madrid, CENDEAC, v. 5, jan. 2007, p. 126-143.

JAAR, Alfredo. *The Rwanda Project: an interview to Art21*, s/d. Disponível em: <<http://www.pbs.org/art21/artists/jaar/clip1.html>>. Acesso em: 20 mar. 2011.

_____. (Site oficial do artista). Disponível em: <<http://www.alfredojaar.net>>. Acesso em: 02 abr. 2011.

JAREMTCHUK, Dária. Ações políticas na arte contemporânea brasileira. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 8, v. 1, n. 10, jul. 2007, p. 86-95.

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago, 1994.

POIVERT, Michel. *La Photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Vilaboia: Ellago Ediciones, 2010.

RENNÓ, Rosângela. "Interview". In: CHIU, Melissa (Ed.). *Rosângela Rennó: Vulgo [ALIAS]* (catálogo). Sydney: University of Western City, 1999.

_____. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

