

ALZUGARAY, Paula. "Rosângela Rennó: o artista como narrador". São Paulo: Paço das Artes, 2004. Folder de exposição [exhibition folder].

Rosângela Rennó: o artista como narrador / Paula Alzugaray

Com uma obra voltada para as relações de intertextualidade entre a fotografia, o texto, o vídeo e o cinema, Rosângela Rennó aplica sobre textos o mesmo sistema de trabalho que opera sobre imagens. Ao manipular uma fotografia, retira-lhe o contraste ou altera-lhe a cor, de modo a criar uma opacidade que dificulte sua legibilidade. Nos trabalhos com textos jornalísticos, incide cortes, eliminando referências geográficas, temporais e identitárias. Molda-os de acordo com o interesse de torná-los aptos a representar não apenas um acontecimento, ou um personagem, mas qualquer um.

Seu Arquivo universal, assim como o vídeo Espelho diário e outros trabalhos que exploram narrativas, são inventários de documentos apagados e reescritos. Ao reduzir a condição "jornalística" do texto, a artista proporciona-lhe uma abertura narrativa que o aproxima da ficção. A alteridade verificada pela obra de Rosângela Rennó é, portanto, uma coletividade anônima, sem identidade precisa. Suas operações de redução transformam imagem e texto em espaços brancos, potencialmente preenchidos pelo espectador. O que era notícia de jornal torna-se espelho. "Para mim, os brancos e as amnésias são mais interessantes que a memória", diz ela.

(...)

Assim como a fotografia brasileira contemporânea esgotou sua função de captar a alma e desvendar a identidade do brasileiro, o cinema documental, em crise, ou pós-crise, também procura se afastar dos tipos brasileiros paradigmáticos da sociologia — o camponês, o favelado, o índio, o seringueiro, o operário —, mirando uma ampliação de seu espectro de identidades. O vídeo Espelho diário (2001), em que a artista Rosângela Rennó interpreta os papéis de dezenas de mulheres de nome Rosângela, introduz ao rol de arquétipos identitários brasileiros tipos correntes e nada óbvios, agregando frescor e perplexidade a um campo minado por previsibilidades. Entre elas, a policial loura burra, a

pombagira, a presa, a retirante, a assassinada, a mãe solteira favelada, a mãe de 33 filhos, a mulher bem-amada, a noiva, a menina abusada, a dona de casa classe média, a perua e – uma das categorias mais exploradas pelos meios de comunicação – a vítima de morte violenta.

Por outro lado, Espelho diário faz parte de um grupo de trabalhos de Rosângela Rennó que exploram as narrativas. De volta a O narrador, noto, na vasta coleção de textos dos trabalhos da série Arquivo universal, uma tensão permanente entre o que Benjamin discriminou como “narrativo” e como “informativo”. Mesmo que extraídos de notícias de jornal, os textos interpretados ou reproduzidos por Rennó ganham uma aura levemente fantasiosa, que os aproxima do texto “narrativo” descrito por Benjamin: “O leitor é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”.

O trabalho faz referência ao tablóide britânico Daily Mirror, mas, ao operar um deslocamento do texto de sua esfera original de notícia jornalística, Rosângela incide contra o espelho. “Por outro lado, não é verdade que toda notícia de jornal diz respeito a nós?”, pergunta uma das Rosângelas, em declarado confronto ao espelho que separa as dimensões do pessoal e do social, do íntimo e do público, do eu e do outro.

Há uma sentença que se repete quando se fala em Rosângela Rennó: “A fotógrafa que não fotografa”. Mas não foi, e nem é, sempre assim. A artista passou a ser reconhecida dessa forma a partir do momento em que decidiu deixar de fotografar, substituindo o ato fotográfico pela apropriação de imagens já existentes. Isso foi em meados da década de 1980, quando ainda vivia em Belo Horizonte e começou a trabalhar com imagens encontradas em álbuns de retratos. Esse primeiro impulso arqueológico deu origem à série Pequena ecologia da imagem, quando seu olhar voltou-se para imagens de pouca definição e legibilidade, com figuras obscurecidas, veladas, fora de foco, ou apenas sugeridas. Mulheres iluminadas (1988) e A mulher que perdeu a memória (1988), entre outras imagens, prenunciam a investigação que Rosângela Rennó empreenderia ao longo das décadas seguintes sobre a memória, a identidade e seus apagamentos.

Até hoje, Rosângela se reconhece muito econômica quando fotografa e diz que documenta apenas o que acha que vale a pena guardar, “quase sempre as marcas da presença humana no mundo”. Em vez de fotografar, colecionar. O interesse

pelas imagens descartadas e o hábito de colecionar (álbuns, fotos, textos etc.) foram decisivos para a formação de suas estratégias de trabalho. Os primeiros grandes “achados” datam de 1988, quando, ao começar uma pós-graduação em cinema, na Escola de Comunicações e Artes da USP, desenvolve uma série de fotografias a partir de fotogramas jogados nos lixos próximos às salas de montagem. Pouco depois, ao mudar-se para o Rio de Janeiro, começaria a vasculhar os antigos estúdios de retratos 3x4 do centro da cidade, recuperando arquivos mortos de negativos e cópias esquecidas.

A coleção detonaria uma contundente reflexão acerca do valor social e do poder simbólico da fotografia, expressos em trabalhos instalativos como *Duas lições de realismo fantástico* (1991), a série *A identidade em jogo* (1991), *Atentado ao poder* (1992) e *Imemorial* (1994). Apontada como uma das primeiras artistas brasileiras a deslocar a fotografia do campo bidimensional para o território da instalação artística, Rosângela Rennó se tornaria logo uma referência em qualquer discussão acerca da expansão da imagem fotográfica.

Além disso, todas as suas séries que reprocessam imagens de arquivos foram decisivas para os conceitos de fotografia contaminada e fotografia de apropriação, que surgiram no início dos anos 1990. Curador da mostra *Fotografia contaminada* (Centro Cultural São Paulo, 1994), o crítico Tadeu Chiarelli publicaria um texto em *Lapiz: Revista Internacional de Arte*, em julho/setembro de 1997, creditando à visibilidade da obra de Rosângela Rennó a “maioridade internacional” da fotografia brasileira.* A artista está entre os artistas brasileiros de maior projeção internacional, com obras nos acervos de instituições como The Art Institute of Chicago, The Museum of Contemporary Art, de Los Angeles, Tate Modern e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madri, entre outras.

A expansão da imagem, na obra de Rennó, atinge outro patamar de complexidade a partir dos trabalhos com sua coleção de textos de jornal que fazem referência à fotografia. As várias séries que constituem o projeto em processo *Arquivo universal* (desde 1992) apresentam textos usados e manipulados como fotografias. Os critérios para seleção e edição dos textos são os mesmos usados para as fotografias. Assim como na imagem, a manipulação dos textos ocorre no sentido de eliminar especificidades e referências espaço-temporais. Em entrevista ao crítico e curador Paulo Herkenhoff, Rosângela afirma que sob orientação do

professor Eduardo Peñuela, na USP, “houve um aguçamento da vontade de trabalhar com jogos intertextuais. Daí nasceu o interesse pelo texto substituindo a imagem”.**

Assim como o interesse pela intertextualidade visual já estava presente nos anos de formação, a experiência com o cinema também é uma condição inerente ao trabalho da artista. Mesmo que a obra em vídeo só viesse a acontecer mais adiante, a partir de Vera Cruz (2000) e Espelho diário (2001), as questões relacionadas à imagem em movimento que surgiram nas aulas de cinema foram imediatamente incorporadas à pesquisa artística de Rennó.

Elas aparecem já em uma de suas primeiras individuais, Anti-cinema, realizada na Galeria Corpo, em Belo Horizonte, em 1989. Na exposição, alguns trabalhos prestavam homenagem a Muybridge e Etienne-Jules Marey, os pais da fotografia seqüencial, e aos artistas Marcel Duchamp e Jan Dibbets. Tratava-se de uma série de fotografias montadas sobre discos LP, que deveriam ser “rodadas” em toca-discos antigos. Outras obras dialogavam diretamente com a matéria-prima do cinema: uma série de fotografias de grande formato, feitas a partir dos fotogramas de cinema achados no lixo da ECA-USP. Outro objeto, Detector de primaveras (1989), feito com um antigo flash de bulbo, girava e piscava sobre um pedestal e completava a reflexão sobre a interlocução entre as artes visuais, a fotografia e o cinema.

Dois anos depois, Lição de realismo fantástico (1991), sua primeira experiência com projeção de imagens em movimento, consistia em uma instalação com dois pedestais de onde surgiam imagens fantasmagóricas, projetadas sobre a parede e girando sem parar. O dispositivo evocava um sistema muito antigo de produção de “fantasmagorias”, comum às lanternas mágicas giratórias do século 18.

O fascínio da artista por maquinárias e aparelhos cinéticos ganhou reforço com Experiência de cinema (2004), que funciona a partir de um dispositivo de projeção de imagens sobre fumaça. Mais uma vez evocando o desaparecimento da imagem, o trabalho articula o mesmo conceito que levou Rosângela Rennó a deixar de fotografar: a crítica sobre o fluxo contínuo de produção e consumo de imagens, que levam a um inevitável mecanismo seletivo da memória, conduzindo, em última instância, a uma amnésia social.

* Tadeu Chiarelli em “Fotografia no Brasil: anos 90”, texto reproduzido no livro Arte internacional brasileira, Lemos Editorial, São Paulo, 1999.

** Depoimento reproduzido em “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”, texto de Paulo Herkenhoff, no livro Rosângela Rennó, Edusp/Imprensa Oficial, São Paulo, 1998.

Entrevista

P.A.: Eu gostaria de conversar sobre um grupo de trabalhos em que você explora os textos de jornal. Quando deslocados para o corpo do seu trabalho, esses textos funcionam como breves narrativas de existências anônimas. Que alteridades são essas, escondidas atrás de nomes abreviados?

R.R.: A humanidade. Esses textos pertencem ao Arquivo universal. A idéia de eliminar de um texto quaisquer referências que apontem para uma imagem específica ou uma pessoa específica, e torná-lo ambíguo o suficiente para você imaginar que se refere a várias pessoas, situações, países ou épocas, é para aproximá-lo do efeito que uma fotografia provoca em você. A fotografia não tem nome e não tem data, a não ser que você fotografe algum dado que te localize no tempo e no espaço. A idéia era jogar com essa possibilidade de projetar no texto o personagem que você quiser. E essa alteridade pode ser você mesmo. Você pode projetar a si próprio. É muito parecido ao modo que uso a imagem, quando tiro seu contraste, ou crio uma opacidade intencional para dificultar a legibilidade da foto.

P.A.: Tudo parece trabalhar no sentido de legitimar uma indagação contida na videoinstalação Espelho diário: “Não é verdade que toda notícia de jornal diz respeito a nós mesmos?”

R.R.: Acho que sim. Mas tem um outro lado que me interessa, complementar a essa idéia. A história oficial que é contada nos livros é, em geral, uma história muito masculina. É a história dos heróis – apesar de a história do Brasil ser cheia de momentos engraçados, ou pouco heróicos. Mas o que eu gosto mesmo é de contar as pequenas histórias, que podem acontecer com qualquer um. São os pequenos relatos dos oprimidos, dos vencidos, dos que não têm vez. A história dos vencidos é mais interessante.

P.A.: Esses textos de jornal, manipulados em Espelho diário e em outras instalações como In Iblivionem, ou Hipocampo, me parecem perder muito de sua “objetividade jornalística” e ganhar uma aura fantasiosa que os aproximaria das narrativas descritas por Walter Benjamin em O narrador. É como se a notícia original decolasse em direção a outros conteúdos.

R.R.: Mas os textos têm uma manipulação mínima. Sofrem só alguns cortes, onde elimino as referências que não me interessam: geográficas, temporais e identitárias. Essa sensação de abertura que você tem, acho que é devido ao fragmento estar descontextualizado do texto integral.

P.A.: Essas pequenas omissões são suficientes para retirar do texto seu teor informativo e transformá-lo em ficção?

R.R.: Eu não consigo mais ver a distância entre ficção e realidade nesses textos. Devo ter uns dez textos sobre tortura na ditadura, mas em todos eles é muito mais fácil imaginá-los como ficção do que como realidade. Mas acho que esse potencial está dentro dele. Eu só dou um jeito da coisa ficar mais enigmática do que ela é.

P.A.: Voltando a Walter Benjamin, que diz ser a narrativa “uma forma artesanal de comunicação”, gerada em sincronia com o trabalho manual de artífices, em que medida a sua relação com os arquivos de fotos e textos é de “modelagem”?

R.R.: Eu sempre gostei dessa possibilidade de imagens abertas. Fazer com que sejam ambíguas o suficiente para você poder se projetar e interagir com elas, de uma forma muito direta. Abrir a imagem para que você possa se identificar, mais do que tentar associá-la a um outro personagem.

P.A.: Em Bibliotheca há outro narrador, diferente daquele de Arquivo universal. Ele aparece no arquivo de fichas que descrevem os álbuns lacrados dentro de vitrines. Em vez de simplesmente descrever as imagens, ele parece interpretar a história do personagem retratado. Qual a particularidade desse narrador em relação aos anteriores?

R.R.: Ele deduz a história a partir da leitura dos álbuns. Mas você não pode ter certeza das imagens que estão ali dentro. Nada garante que o que está escrito

pelo bibliotecário seja verdade. O narrador é um bibliotecário que pode ter mentido para você. Você tem que acreditar nele, como tem que acreditar nos narradores, como tem que acreditar nos jornalistas também: acreditar que aquela notícia está sendo corretamente relatada. Mas talvez aí exista um desejo mais de ordenar, de guardar. As narrativas que estão nos álbuns não estão acessíveis. Então, me parece que aqui não há um narrador. Há, sim, um bibliotecário muito mais interessado em guardar, ou salvar um vestígio de algo. Mas é tudo incompleto e fragmentado, os dados são frágeis. Esse é o delírio que criei para esse bibliotecário. Que grau de veracidade você pode dar a uma história feita de fragmentos? Se estou especulando sobre a motivação do cara para tirar cinquenta imagens e só deixar dez, estou fazendo ficção.

P.A.: Os vazios e lacunas nas narrativas de Bibliotheca refletem os brancos e a descontinuidade da memória. Você tem ainda um outro trabalho “em branco”, o vídeo Vera Cruz, em que uma narrativa histórica persegue um filme em branco. Que relação há entre os espaços brancos nos álbuns de retratos e esse vídeo?

R.R.: Em Vera Cruz, há um texto muito bem apoiado num documento, que deve ser o documento mais conhecido e importante do Brasil. Mas a única coisa que a gente tem são esses relatos textuais. Eu gostei justamente de trabalhar com tudo aquilo que não pôde ser documentado. Quando você lê a carta, o que você consegue imaginar sobre a relação dos portugueses com os índios? Ali há muito poucos elementos para isso. Você tem só a versão do português, não tem a versão do outro lado. É a visão do colonizador.

P.A.: O branco da imagem simboliza a ausência do outro lado da história? Indica a fragilidade do relato do colonizador?

R.R.: Sim, e também um excesso de julgamento, a partir de um contato muito efêmero. Indica a falta da contrapartida de um julgamento, por exemplo, de que os índios não tinham paladar, só porque não gostaram do vinho e das frutas secas que serviram para eles no barco. Se fosse totalmente isento de julgamento, talvez fosse um texto mais interessante. Mas não sei se seria possível um texto totalmente descritivo.

P.A.: Vejo um certo parentesco de Vera Cruz e Congo, feito por Arthur Omar, em 1972. No filme, a ação é substituída por frases e letreiros sobre fundo branco. O

texto funciona como uma espécie de roteiro de uma ação que não foi filmada. E em Vera Cruz, o branco aparece para questionar o texto.

R.R.: Não conheço Congo, mas, em Vera Cruz, as legendas existem para serem questionadas mesmo. Aquele diálogo é fictício, criado a partir dos dados contidos na carta de Pero Vaz de Caminha. Sabemos que o diálogo entre índios e portugueses não ocorreu. O trabalho apresenta, então, várias impossibilidades, que você está chamando de “brancos”. Uma documentação impossível, um diálogo impossível. Há a fala do português, mas não há a réplica, porque a réplica não foi entendida. O outro é visto e julgado a partir de um único ponto de vista.

P.A.: O branco é a ausência do outro. Ocorre uma espécie de antidocumentário, porque aqui não se tem o “outro”, sempre tão evocado pelo documentário.

R.R.: No documentário, o outro tem voz, o outro responde. Naquela época, o único relato possível era o textual, ou os desenhos. Daí você tem que contar só com a versão de quem está apresentando aquilo que você tem que acreditar que sejam os fatos.

P.A.: Mas a ausência do outro pode ocorrer também em um documentário de imagem, dependendo da forma como essa informação é editada.

R.R.: Você tem razão. E Bibliotheca também tem um pouco dessa condução da informação ao te impossibilitar de ver o álbum propriamente dito e te apresentar só uma espécie de resumo do conteúdo. É tudo incompleto e eu só dou a ver aquilo que me interessa. E você tem que acreditar. Se eu estou mentindo, ou não, isso você nunca vai saber. Isso vem da constatação que tive visitando os museus do mundo e vendo como eles preparam as visitas monitoradas, as exposições temáticas, onde você coloca um headphone, encurta sua visão e é conduzido a olhar aquele objeto a partir de indicações prévias. Para enxergar exatamente aquilo que o museu pretende que você veja. As pessoas buscam as visitas guiadas, achando que através disso vão sair com mais saber e conhecimento. É por isso que eu quis colocar a imagem fotográfica da capa do álbum na vitrine, oferecendo ao público apenas uma representação desse objeto.

P.A.: Em Espelho diário, você interpreta uma diversidade incrível de mulheres, identificadas a partir de um único ponto comum: o nome. Há aqui uma outra forma

de eliminação do outro? De devorar o outro?

R.R.: Não sei, não sei. Talvez, quem tenha sumido ali tenha sido eu, não? Bom, eu só não desapareci totalmente porque não sou atriz para ficar incorporando a sem-teto, a socialite, a morta. Eu não tenho essa capacidade, quisera eu, eu devia ter treinado um pouco mais... Mas, no final, gostei de não me amalgamar tanto, manter um mínimo de distância. Mas não sei se espelhar é o mesmo que canibalizar.

P.A.: O espelho criado ali mantém as distâncias entre as alteridades dessas Rosângelas?

R.R.: É como eu enxergo. Mas há muitos espelhamentos dentro desse trabalho. Tentei não assumir totalmente o lugar do outro, mas também não me posicionar no lugar da narradora. O espelho implica numa dualidade. E fala em dois lados que se parecem. De um lado, as minhas homônimas todas; do outro, eu.