

Imemorial e desidentificado

Entrevista com Rosângela Rennó

Por Fernando C. Boppré

Imagem cedida pela Galeria Vermelho



Menina da série “Frutos Estranhos” (2006)

Rosângela Rennó é uma das artistas brasileiras que mais tem se dedicado a pensar a relação entre arte e memória. Em sua obra, contudo, a memória não é dotada de qualquer “poder reconstrutor”, como quer José Saramago¹. Em Rennó, a memória desconfia. Não restitui nada. Partindo de imagens já realizadas, geralmente fotográficas, a artista reforça a dissonância existente entre uma imagem e sua suposta narrativa. Para Maria Angélica Melendi, os trabalhos de Rosângela Rennó conseguem “barrar a onipresença do referente”. Com isso, não há um texto que assegure o sentido da imagem: “O referente – o sujeito – é quase barrado pela indefinição da imagem e pela ausência de legendas. O sujeito – o referente – é desidentificado”².

Nascida em Belo Horizonte, em 1962, e atualmente radicada no Rio de Janeiro, a artista conta em seu currículo com obras expostas na 22ª Bienal de São Paulo (1994), 1ª Bienal do Mercosul (1997) e 50ª Bienal de Veneza (2003). Realizou, ainda, exposições individuais no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (1996), Instituto Tomie Ohtake (2001), Museu de Arte da Pampulha (2002), Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (2003), esta última resultaria no livro “O arquivo universal e outros

arquivos”³. A presente entrevista foi realizada por e-mail no mês de junho de 2007 e só foi possível graças a gentileza da Galeria Vermelho, de São Paulo.

* * *

Fernando C. Boppé: De maneira geral, você parece se apropriar de imagens pré-existentes. É a partir desta profanação primeira – a ação de extrair objetos e imagens de seus contextos – que você propõe uma nova lógica para as imagens?

Rosângela Rennó: Sim. Através dessa lógica e dos novos jogos possibilitados é que o diálogo com o espectador é ativado. Só acho a palavra “profanação” meio forte; o local original da imagem não é “sagrado”, mesmo no caso dos retratos.

F.C.B.: Você introduz uma pulsação, como percebeu Paulo Herkenhoff⁴, um movimento àquilo que, principalmente na fotografia, é estático. Há um certo ruído do tempo agindo em suas imagens como quando você trabalha com retículas?

R.R.: Eles servem justamente pra ativar o diálogo com o espectador; fazem parte do que você chama de “nova lógica”, isto é, inclusive a liberdade de poder modificar o estado original da imagem e ampliar as possibilidades de jogo.

F.C.B.: Sua obra lança um abismo onde não há coincidência entre memória (fotografia) e identidade (informações acerca dos objetos e indivíduos em jogo). Aquele que se deixou retratar torna-se, por um lado, um fantasma e, de outro, está ali de maneira intensa, apresentando a única coisa que realmente lhe pertenceu em vida, ou seja, sua própria imagem. Haveria, portanto, uma vertigem em suas fotografias, um momento em que aquele que posa e aquele que observa é entregue, solenemente, a própria imagem, esvaziada de referentes?

R.R.: Eu diria que é essa a angústia com relação à humanidade, que eu gostaria de compartilhar com o espectador. Portanto, eu “mostro” como eu lido com a questão; cabe ao espectador lidar também com ela, da maneira que achar melhor ou lhe convier. Se ele foi devidamente “ativado” pelo trabalho, certamente vai buscar dentro de si mesmo as respostas, certezas, pra dar conta da angústia.

F.C.B.: Historicamente, a fotografia presta-se para autenticação do real. Por outro lado, as artes visuais alargaram esta relação, operando com a ficção, com a ilusão. Seu trabalho parte, de modo geral, de coleções fotográficas ordinárias que participaram de algum passado. Como você pensa este seu ponto de partida?

R.R.: Como você mesmo disse, trata-se de um ponto de partida através do qual muitas questões podem vir à tona e tornarem-se tema de reflexão. Apenas gosto de usar essa via (coleções existentes) como um princípio de economia. Se não é necessário fotografar, por que fazê-lo? Além do mais, inclui-se uma outra reflexão sobre a natureza dos arquivos.

F.C.B.: Memória e identidade são dois termos estreitamente relacionados. No caso da fotografia, pode-se pensar no exemplo limite da própria carteira de identidade onde uma

foto 3X4 assegura um determinado número de informações que correspondem àquela imagem. Como você pensa esta relação entre memória e identidade em seu trabalho?

R.R.: Não sei se sou capaz de discorrer sobre a relação entre elas no meu trabalho, mesmo porque acho que cada caso é um caso e me envolvo com estas questões por vieses diferentes, por motivações diferentes e chegando a resultados diferentes. Por outro lado, acho que isso é mais importante para você, na qualidade de pesquisador, do que pra mim. A memória é variável, manipulável; acho até que ela tem de ser manipulada para que se torne tolerável. Identidades são categorias que dependem de uma contextualização precisa; já trabalhei com essa questão num momento em que eu própria vivia um conflito identitário com a cidade do Rio de Janeiro. Numa outra ordem de grandeza, a identidade brasileira é tratada na vídeo-instalação “Espelho Diário”. Mas isso tudo, repito, é “matéria” para pesquisador, não pra quem produz a obra, pelo menos sua definição e postulado teórico.

F.C.B.: Pode-se pensar que ao partir tanto dos arquivos públicos e pessoais quanto de fotos familiares, por exemplo, você supostamente estaria alertando para o caráter imprescindível da memória. Contudo, você não parece estar voltada, propriamente, para uma denúncia acerca da amnésia social. O velho ditado que dá conta que o “Brasil é um País sem memória” parece não funcionar precisamente em seu trabalho.

R.R.: Alguns de meus trabalhos foram dedicados especificamente à questão da amnésia social, como o “Atentado ao Poder” e o “Imemorial”, ambos da década de 1990. Mas é verdade que a maioria trata a questão da amnésia de uma forma mais genérica, mais ampla. A memória depende de nossa capacidade de esquecer. Resta saber como, o quê e para quê esquecer. É isso que me interessa.

F.C.B.: Em suas fotografias surgem, muitas vezes, pessoas posando, ou seja, deixando-se representar, produzindo uma narrativa. Paradoxalmente, após sua ação, o resultado final apresenta, no máximo, o eco desta narração, daquelas informações que outrora povoavam estas imagens. Em que medida a narração é importante em sua produção?

R.R.: O que você chama de “eco da narração” nada mais é do que a demonstração de que a fotografia é um documento falho, incompleto, como qualquer documento é um fragmento, uma peça de engrenagem que não funciona sozinha. Acho que a “narrativa” é uma condição da vida do ser humano. Cada vida é uma narrativa e é por elas que eu me interesso.

F.C.B.: Imagens sobredeterminadas, tempos sobrepostos, por vezes, fotografias que são até mesmo colocadas umas sobre as outras. Sua produção imagética não confia no único, no original. Conjuga diversas modalidades de tempos pretéritos, numa montagem sem começo, meio e fim. Seria possível apontá-la como uma máquina de anacronias?

R.R.: Isso cabe a você decidir, não a mim! ☺

F.C.B.: Você poderia falar um pouco sobre os trabalhos e projetos de exposições em que você trabalha atualmente?

R.R.: Estou desenvolvendo dois slide shows com música – um convencional, com projetores de slide e outro com imagens digitalizadas – e dois projetos para vídeo, onde contarei com a participação de vários atores profissionais. Mas por enquanto não dá pra falar mais do que isto.

¹ SARAMAGO, José. As pequenas memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 16.

² MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do Mal/Mal de Arquivo. Extraído de <http://www.studium.iar.unicamp.br/11/7.html?studium=3.html>

³ RENNÓ, Rosângela. O arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

⁴ HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, Rosângela. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.