

Pequena e grande memória (sobre o trabalho de Rosângela Rennó)

por Lisette Lagnado

A localização histórica do trabalho de Rosângela Rennó já diz praticamente tudo: em duas décadas, a artista atravessou as linhas de pesquisa estética que mudaram a fisionomia da produção contemporânea brasileira. De saída, compreendeu o estatuto político da fotografia, como Oiticica fez da imagem reproduzida na imprensa do corpo de Cara de Cavalo morto pela polícia. E também protagonizou o reconhecimento da fotografia dentro do campo da arte, que até o final dos anos 80, ainda fica afirmando a superioridade das formas tradicionais, notadamente a pintura e a escultura, sobre as investigações técnicas da imagem. Com as características mencionadas acima, o arco ontológico dessa artista abrange desde a catalogação de August Sander dos tipos de homens e profissões até o jogo de relações espaciais instaurado na foto-instalação.

Essas informações, conhecidas de quem é do ramo da fotografia, devem ser lembradas no contexto atual por uma razão muito simples: o uso indiscriminado de aparelhos digitais com recursos cada vez mais sofisticados, quando não enfrenta a formação da experiência fotográfica, pode levar a uma produção “ingênua”. As referências de Rosângela Rennó assumem declaradamente um compromisso com a história da fotografia, como demonstra agora ao comprar da agência Magnum uma imagem famosa de Robert Capa mostrando mulheres carregando o retrato fotográfico de seus mortos. O Brasil conquistou um olhar instruído apto a fazer a distinção entre os movimentos estilísticos da arte. Já não se afirmaria o mesmo em relação às diversas maneiras de se pensar o “ato fotográfico” (para usar uma expressão consagrada por Philippe Dubois).

Não que Rosângela Rennó deixe as aporias de lado. Com a recente publicação de seu livro, *O arquivo universal e outros arquivos* (São Paulo, Cosac & Naify, 2003), por ocasião de uma grande exposição no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro), algumas questões filosóficas continuam a buscar uma saída; por exemplo, para a indagação que leva Walter Benjamin a fazer um alerta contra a “estetização da política”, propondo “politizar a arte”. Pois como fica quando os cadáveres se tornam soberbos? É

uma questão difícil se o artista ainda preza a formalização de seu trabalho, sobretudo se este trabalho se vale de imagens da violência.

Uma outra questão, indissociável da natureza política da imagem fotográfica, diz respeito à massa dos “desaparecidos” e anônimos para quem Rosângela Rennó edifica verdadeiros monumentos. Onde estão os personagens designados por números (269, 447, 481, 606, 1202, 1220 e assim por diante), letras (D., T., U., M., X., Y., J., X.X., Y.X. e assim por diante) ou codinomes (vulgo, serginho da brahma, dente de lata, zé penetra, pneu, sangue bom, mosca e assim por diante)? Por não terem um nome próprio e por virarem listas e listas sem fim, é à memória ou à entropia que essas obras nos remetem? Aqui caberia uma releitura da figura do herói.

No aspecto formal, à primeira vista, haveria uma sombra de Boltansky (Paris, 1944) pairando sobre Rosângela Rennó. De fato, ambos cultivam os temas da morte e o gosto por relíquias arrumadas em compilações; e ambos se interessam pela “história dos vencidos”. Boltansky deixa claro que prefere trabalhar com o que chama de “memória pequena” e não com a “grande memória” pois esta, segundo ele, se encontra em livros de história. Contudo, inscrever-se artística e politicamente na sociedade brasileira requer colocar-se no lugar de um cidadão que ainda está construindo sua memória coletiva. Só recentemente, relatos começam a reconstituir um período sombrio da história brasileira, dos fatos e efeitos da ditadura militar. Sem primeiro narrar o que aconteceu não se constrói nenhum futuro.

Agora, há sim uma “grande memória” que atravessa toda a obra de Rosângela Rennó. Trata-se da história da fotografia, uma admiração que passa por exemplo pela experiência dos correspondentes de guerra. Rosângela Rennó se destaca de um Boltansky, afeito à presença simbólica da luz, quase religiosa, em instalações que aspiram a uma vocação tanto teatral como pictórica. Menos voltado para essa grandiloquência “sentimental”, o olho de Rosângela prima por um brilho seco, quase uma assepsia. Com ela, o espectador testemunha uma chacina que passou, ele já está dentro da morgue, tentando identificar, isto é, fazer um reconhecimento.

Finalmente, gostaria de deixar uma nota a respeito da natureza dos álbuns e da coleção particular de Rosângela Rennó. No início dos anos 90, muitos artistas despejaram “arquivos pessoais” na arte brasileira, instrumentalizando radiografias do corpo e uma multitude de cartas oriundas do enredo familiar. A maioria redundou em anedotas de cunho psicológico-intimista. Não é fácil fazer sua própria história virar matéria-prima da arte. Leonilson figura entre uma dessas raras constelações, que conseguiu formar uma coerência entre desejo, isto é a voz do singular, e necessidade artística. Cada um à sua maneira, Leonilson e Rosângela são dois vetores que, conjuntamente, exercem uma influência sobre a maneira de expressar a urgência do presente. Rosângela Rennó nos brinda com o submundo, uma camada que justamente não tem voz própria. Vem à tona a força bruta da terceira pessoa, a face de um outro que pode ser bem, bem!, próximo. E obriga-nos a compreender, um tanto por abdução, que não se salva a própria pele sem salvar a do outro junto.

**Lisette Lagnado** é crítica de arte e curadora independente. Organizadora dos arquivos de Hélio Oiticica ([www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)) e editora da revista eletrônica Trópico ([www.uol.com.br/tropico](http://www.uol.com.br/tropico)).