

Rosângela Rennó: *Febre do cerrado*

“*O diabo na rua, no meio do redemunho*”¹ O sertão de Rosângela Rennó é místico, arrebatado por fábulas, crendices e por um amor impossível. A narrativa elíptica junta fenômeno natural e magia. Redemoinho. Espiral *abarrocada*, ligando terra e céu. Totem *brancusiano*. Tudo rodopia: a moral, os tabus, o tédio, o desejo. Uma espécie de febre, de ‘sono da razão’ aquece um amor entre iguais. “*Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo?*”² Rennó interpreta *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Em vez de viajar ao sertão mineiro, a artista pede emprestado, aos fotógrafos, imagens e depoimentos sobre a rara captura do redemoinho sertanejo. Efemeridade. Sorte. Ela quer incorporar a experiência do outro. As imagens são agora – e não antes – os capetas de Rosa, inventados por Rennó. Então, projeta-se a fábula sobre o aqui-e-agora do instante fotográfico. Devemos lembrar, também, que *Grande sertão* é uma narrativa da saudade. Saudade de Riobaldo por Diadorim. Sobre tudo isso “o gerais corre em volta”, auto-referente. A arte, aqui, promove uma (re)visita da artista à terra natal, pois, como Rosa nos ensina, “*despedir dá febre*”.³

“*A marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência.*” (MICHEL FOUCAULT)⁴

Singular e ausente: contradição bastante adequada para aplicarmos ao trabalho de Rosângela Rennó. A artista utiliza-se da idéia de autoria como gesto, tal qual define Agamben.⁵ Apropria-se do real de forma enviesada, indireta. Porém, na concepção de Foucault, todo autor atesta uma ausência, já que manipula conceitos, idéias preexistentes. Na função-autor há sempre alguém que mesmo continuando anônimo, e sem rosto, “profere o enunciado”. O gesto de Rennó sobre a arte é um gesto de atribuir enunciações. Em *Sertão Contemporâneo*, Rosângela apresenta-nos dois trabalhos: *Febre do cerrado* e *Febre do sertão*. No primeiro, seis seqüências de fotografias de redemoinhos de terra, característicos do interior do Brasil, são ladeadas por relatos dos fotógrafos sobre a captura das imagens. No segundo, dois pequenos vídeos editados a partir da interpretação cinematográfica e televisiva de *Grande sertão: veredas*, dirigidos, respectivamente, por Geraldo e Renato dos Santos Pereira e por Walter Avancini.

Rennó sobrepõe a paisagem da literatura às paisagens e aos personagens fotográficos, cinematográficos e videográficos. Cria-se originalidade na manipulação. Atingem-se imagens como alvos. Atenta, a artista se posiciona “nos limites dos textos”. Instauram-se “discursividades”.⁶ O sujeito-autor “se atesta (...) por meio dos sinais da sua ausência”.⁷ Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? Esta é uma das questões centrais nos trabalhos de Rennó.

¹ ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. [1956] 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 27.

² Idem, p. 155.

³ Idem, p. 81.

⁴ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 264-298.

⁵ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. pp. 55-63.

⁶ Idem, p. 56.

⁷ Idem, p. 58.

Sobre a escolha geográfica do projeto, Rosângela se interessou pelo interior mineiro, uma região que recebera o nome do romance de Rosa: Parque do Grande Sertão. Assim, começou a processar uma busca pela paisagem da literatura. Chegou à idéia de capturar redemoinhos, presença potente no romance, imagem mágica para a credence e para o ato fotográfico. Quatro fotógrafos abriram seus arquivos da captura de redemoinhos sertanejos, compartilhando a autoria com Rennó. Uma espécie de dança de demônios. A imagem, aqui, participa “de práticas não artísticas”, de credences populares.⁸

As fotografias, em Febre do Cerrado, roubam a realidade porque, “antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura não é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária”.⁹ Nos relatos dos fotógrafos, temos este “ir em busca” das pegadas dos redemoinhos. Poderíamos ficar romanticamente procurando o embate com o real: a viagem real, o instante real, etc. Mas, como afirma Sontag, quando olhamos o passado, história, imagens e fatos se misturam.

A foto é “uma emanção do referente”, nos termos de Barthes,¹⁰ um “traço físico de um real”.¹¹ Digo, respondendo aos teóricos e parafraseando Rosa, “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”.¹² Deste real na travessia, tratam os relatos, as narrativas. Nos depoimentos, a surpresa, o inesperado. Leo Drumond afirma que “entediado pela monotonia do sertão”, de repente, avista um desses redemoinhos: “Ouvi o grito do redemoinho. Ao passar pela areia fofa, ganhou forma, cresceu bem na minha frente, fazendo um ruído forte.” O sertão, como afirmara Rosa, “é confusão em grande demorado sossego”.¹³ As imagens de Drumond lançam ouro sobre azul. Impactantes, os contrastes resplandecem numa estrada barroca, mineira. Ao mesmo tempo, os redemoinhos podem criar mais intimidade com os fotógrafos. João Castilho, cansado de fotografar a “fauna em declínio”, sentado num bar, captura o pequeno instante com proximidade, no meio da praça, o diabo “no meio da rua”.

A palavra ‘febre’ aparece no romance com sentidos variados. As personagens têm febre por causa da fome, do ódio, morrem de febre, acordam culpados no meio da noite, com febre, entristecem-se com a despedida e caem de febre.

Mas, a febre que esquentava o romance é a do amor de Riobaldo por Reinaldo (Diadorim). Um vício. Riobaldo justifica-se: “Era que ele gostava de mim com a alma; me entende? O Reinaldo. Diadorim, digo.”¹⁴ Rennó instala dois projetores de vídeo, um de frente para o outro, como num diálogo, um namoro. Os fones auriculares são misturados para que possamos ouvir as duas fontes. Assim, o Riobaldo do filme dialoga com a Diadorim da minissérie. Às vezes, consigo mesmo, ou melhor, com seu espelho, seu reflexo, ainda que interpretados por diferentes atores. E Diadorim parece transmutar-se de um tempo ao outro, já que as atrizes são surpreendentemente parecidas. Misturam-se as datas: 1965, 1985 e 2008. Um personagem escorando-se no outro. Um desejo de não se

⁸ Crimp afirma que a fotografia sempre “excederá as instituições de arte, sempre participará em práticas não artísticas”. Em “La apropiación de la apropiación”. In: *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005, p. 56.

⁹ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 170.

¹⁰ BARTHES, Roland *apud* DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, São Paulo: Papyrus, 1993, p. 60.

¹¹ DUBOIS, P., *op. cit.*, p. 66.

¹² ROSA, *op. cit.*, p. 80.

¹³ *Idem*, p. 470.

¹⁴ *Idem*, p. 174.

despedir. E o jagunço, apanhando “o silêncio de um sentimento”, não pode mais retroceder. “Travessia de minha vida.”¹⁵ Rompe-se o silêncio e Riobaldo assume o segredo: “fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade”. E nostálgico, rememora: “Me deu saudade de algum buritizal (...) Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais.”¹⁶

Aqui, arrisco a repetir, *Febre do cerrado* e *Febre do sertão* são narrativas da saudade.

¹⁵ Idem, p. 305.

¹⁶ Idem, p. 306.